Marta González González
Lucía Romero Mariscal
(Editoras)

Claves para la lectura del mito griego

CLÁSICOS DYKINSON

Claves para la lectura del mito griego

COLECCIÓN
CLÁSICOS DYKINSON

Serie: Monografías

Director de la Colección:
ALFONSO SILVÁN RODRÍGUEZ

Marta González González y Lucía Romero Mariscal (eds.)

Claves para la lectura del mito griego

ANTÓN ALVAR NUÑO
JAVIER CAMPOS DAROCA
CHARLES DELATTRE
MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ
DAVID KONSTAN
DELFIM LEÃO
JUAN LUIS LÓPEZ CRUCES
MERCEDES LÓPEZ SALVÁ
CLELIA MARTÍNEZ MAZA
PURA NIETO HERNÁNDEZ
JOAQUIM PINHEIRO
NUNO SIMÕES RODRIGUES
Mª DE FÁTIMA SILVA
JOSÉ B. TORRES GUERRA
MARCELLO TOZZA

Madrid
2021

© Los autores (2021).
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés 61. 28015. Madrid.
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
http://www.dykinson.es
http://www.dykinson.com
Consejo Editorial véase http://www.dykinson./quienessomos

ISBN: 978-84-1377-431-2
Depósito Legal: M-7825-2021

ISBN electrónico: 978-84-1377-469-5

Maquetación:
Juan-José Marcos

La publicación de este libro ha sido financiada por las siguientes entidades:

Grupo de Investigación HUM 312 de la Universidad de Málaga
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga
Facultad de Humanidades de la Universidad de Almería
CySOC (Centro de Investigación Comunicación y Sociedad de la Universidad de Almería)

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transfor-mación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de su titular, salvo excep-ción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.con-licencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.. 11

I. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

1.- **David Konstan**, "Teorías del mito" 33
2.- **Charles Delattre**, "Mito y mitografía" 57
3.- **Juan Luis López Cruces**, "Las imágenes de los mitos" 79

II. GÉNEROS LITERARIOS

1.- **José B. Torres Guerra**, "Mito y épica griega. De Homero a Nono"..... 117
2.- **Pura Nieto Hernández**, "Mito y lírica"..... 139
3.- **Mª de Fátima Silva**, "La tragedia griega: la índole de un género".. 175
4.- **Joaquim Pinheiro**, "Mito y retórica: la complejidad del *lógos*" 201

III. RELIGIÓN Y POLÍTICA

1.- **Clelia Martínez Maza**, "Los misterios" 223
2.- **Antón Alvar Nuño**, "Mito y magia"..... 251
3.- **Mercedes López Salvá**, "Recepción de la mitología en el cristianismo primitivo"..... 277
4.- **Delfim F. Leão**, "Mito, política y sociedad: el teatro y la polis" 301

IV. MIRADAS TRANSVERSALES

1.- **Marta González González** y **Nuno Simões Rodrigues**, "Perspectiva de género en el estudio del mito" 327
2.- **Marta González González**, "Una perspectiva neodarwinista" 355
3.- **Marcello Tozza**, "Arqueología del mito: zoomorfismo y epifanía divina en la Grecia prehomérica" 377
4.- **Nuno Simões Rodriguez**, "Mitología griega en el cine" 407

V. MÁS ALLÁ DEL MUNDO GRIEGO

1.- **Javier Campos Daroca**, "Comparar mitos" 447

ÍNDICE DE NOMBRES ANTIGUOS 509

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La actual situación de la investigación en las llamadas ciencias humanas y sociales presenta un curioso panorama que tiene, como todo hoy, su paradoja. Hay, de un lado, un incremento exponencial del volumen de la producción científica en todos los órdenes (especializada o divulgación de más o menos calidad), y, de otro, una exigencia cada vez más perentoria de justificación de los estudios, una exigencia que afecta especialmente a las llamadas Humanidades.

Bajo la doble presión de la proliferación y la justificación, los géneros ya venerables de la literatura académica que servían como invitación y/o introducción a los diferentes estudios y materias han experimentado un extraordinario florecimiento, en el que la producción en lengua inglesa ha alcanzado cotas de virtuosismo en la forma clásica del "companion to", del que ya se cuenta tal cantidad que no estaría mal pensar en un *Companion to the Companions*, donde se aclararan las inspiraciones, directrices, virtudes y características de las diferentes series del género para orientar al público que lo quiera.

Bajo una inspiración semejante, aunque en un ambiente cultural menos homogéneo en lo que a este tipo de literatura se refiere, se presenta este volumen bajo el título genérico de "claves". Aspira a presentar una colección de trabajos sobre la mitología griega en el que se abren perspectivas diversas que se ofrecen ilustradas por medio de estudios de casos específicos. Es decir, que los autores y autoras, lejos de presentar la llave, se aplican a abrir con ella un mito para ver qué se descubre.

Este libro quiere, a su vez, continuar la fecunda senda de estudios sobre mito, mitografía y mitología desarrollada en España en los últimos tiempos, desde el emérito diccionario de Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero[1], los manuales de Antonio Ruiz de Elvira, Mª Dolores Gallardo López, Pilar Gómez Cardó y Carles Miralles Solá, Antonio López Eire y Mª del Henar Velasco López, los trabajos de referencia de José Carlos Bermejo Barrera[2], y la extensa producción sobre el tema de Carlos García Gual, en cuyos tra-

---

1 Falcón Martínez, Fernández-Galiano, López Melero 1980. También merece señalarse que la edición española del *Diccionario de mitología griega y romana* de Christine Harrauer & Herbert Hunger (Barcelona, Herder 2008), a cargo de Francisco Javier Fernández Nieto y Antoni Martínez Riu, cuenta con una importante actualización bibliográfica española.

2 Ruiz de Elvira 1988; Gallardo López 1995; Gómez Cardó & Miralles Solá 1997; López Eire & Velasco López 2012; Bermejo Barrera 1979, 1988, 1996, 2002 y 2014, entre otros.

bajos se despliega un conocimiento amplio y riguroso, que logra que los mitos cobren nueva vida[3]. En los últimos tiempos, se han diversificado los enfoques e intereses, como demuestra la nutrida lista de publicaciones recogidas por Rodríguez Somolinos en la revista *Epos* desde hace ya un considerable número de años.

El mito de cada día

En la literatura que hemos tratado anteriormente un capítulo inexcusable suele introducir al público lector en las intrincadas cuestiones terminológicas. Abundan las quejas sobre la sobreabundancia de definiciones de mito, aunque, si bien se mira, esto no es un problema del mito solamente. Una ojeada al emérito y utilísimo libro de Raymond Williams, *Keywords*, deja ver que este mal aqueja a todo el vocabulario de la cultura empezando por el mismo término de cultura[4].

Para orientarnos en este desconcierto terminológico no seguiremos las estrategias habituales de intentar negociar una definición poco comprometida u "operativa", que diluya, sortee o aproveche selectivamente la plétora de las ya propuestas[5]. Propondremos en su lugar, siguiendo el ejemplo de una fascinante exploración homérica, tres calas en el uso del término, que nos introducen respectivamente en tres momentos muy distantes históricamente, conectados, en principio, por el tenue lazo de una vieja palabra que procede en último término de una lengua que ya no se habla tal cual, aunque no por eso hay que considerarla muerta (y mucho menos tratar de asesinarla). Como decía Kierkegaard a propósito de la ironía, los conceptos tienen su querencia, algo así como una nostalgia de los orígenes que no conviene desconsiderar, aunque tampoco ceder sin más a sus llamadas.

La palabra mito ha sido repetidamente heredada, tomada o impuesta, según se tome la cuestión de contar la historia de la cultura clásica, en innumerables lenguas siguiendo un proceso que no parece tener fin[6]. Dado que esa difusión crea no un consenso erudito sino un sentido común del término en la lengua hablada, creemos adecuado proceder en primer lugar a la aclaración o cala que parecerá más modesta. En efecto, es importante saber lo que por mito entiende el común de los mortales, al menos en la lengua en que circula este volumen, que resulta ser el español hablado contemporáneo[7]. Ciertamente, las exigencias académicas de este tipo de literatura suelen pedir que nos alejemos de lo que la gente común entiende, en la idea de que lo que se precisa aquí es el rigor terminológico de una ciencia. Pero el caso

---

3 García Gual 1987, 1995, 2011, 2013, 2014 y 2015, entre otros.

4 Williams 2014, especialmente la entrada dedicada al término.

5 Véase la útil propuesta operativa de Johnston 2018 y Saïd 2012.

6 Aparte de las equivalencias interlingüísticas esperables en lenguas familiares o próximas (*myth*, *mythe*, *mythos*, *mito*, *mif*…), es curioso destacar que en la lengua china además del término *shenhua* con el que se suele traducir mito, existe el préstamo *misi*.

7 De la misma manera procede Martin 2016: 1-3, quien constata las diferencias entre el uso del adjetivo "mythic" y el sustantivo "myth".

del mito se nos antoja especial, aunque sólo sea porque su sentido en la noble lengua de partida fue también el de lo que la gente dice.

Y nada se ofrece a este propósito más orientativo que explorar la historia de la palabra a partir de lo que las autoridades de la lengua han ido proponiendo para mantenerla en buen funcionamiento o, como se decía antes, limpiarla, fijarla y darle esplendor[8]. Y así, constatamos que en la edición vigente del diccionario de la *RAE*, que es la número veintitrés (2018; la vigésimo segunda de 2001 puede consultarse cómodamente *online* y es virtualmente idéntica respecto del asunto que estudiamos), bajo el lema "mito" (del gr. μῦθος) se pueden leer hasta cuatro definiciones distintas debidamente numeradas:

1. m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.
2. m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. *El mito de don Juan.*
3. m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima.
4. m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene. *Su fortuna económica es un mito*.

Es interesante notar que la respetable complejidad semántica del término en la última edición del diccionario es cosa bastante nueva. Cuando la palabra se incorpora por primera vez a los lemas del diccionario de la Academia en la edición de 1869, la entrada rezaba escuetamente como sigue: "MITO, m.: Fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa". Igualmente escueta era la entrada para el lema "mitología" en la mentada edición, que quedaba reducida a "historia de los fabulosos dioses y héroes de la gentilidad", es decir, prácticamente lo que se podía leer en lo que cuenta como el primer repertorio lexicográfico castellano elaborado por esta gloriosa institución, el conocido como *Diccionario de Autoridades*, en su volumen cuarto publicado en 1734, donde el término "mito", sin embargo, no tiene todavía entrada, como era de esperar[9]. Con todo, en su brevedad, la definición primera de la RAE da cuenta del hecho esencial sobre la palabra y el concepto que

[8] Nos hemos servido con provecho para esta exploración de los instrumentos de uso fácil e intuitivo ofrecidos en la espléndida página de la *Real Academia Española*, fácilmente accesible en www.rae.es y consultada repetidamente durante el mes julio de 2020. Para la investigación de la suerte de los sucesivos lemas es especialmente útil la herramienta *Nuevo Tesoro Lexicográfico* (sigla *NTTLE*, accesible en http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle), además del *Mapa de Diccionarios*, más limitada en cuanto al número de obras, pero más clara en la presentación de la evolución de las entradas (accesible en http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub). Nuestras conclusiones están, por tanto, limitadas a la información ofrecida en estas fuentes (y naturalmente por nuestra capacidad para interpretarlas).

[9] Como es sabido, el término "mitología" tiene, a diferencia de "mito", una muy larga vigencia en el léxico español culto con el sentido bien de interpretación de las fábulas clásicas, bien de conjunto de las mismas. Una situación parecida ha sido señalada por Martin en la lengua inglesa.

vehicula: el tránsito de llamar fábulas a las historias antiguas de los dioses y héroes a llamarlas mitos, manteniendo del antiguo uso la advertencia de que esas historias precisan de una estrategia de interpretación que las haga inteligibles, es decir, de la alegoría[10].

La adopción del término en el acervo léxico (sin duda a inspiración de lo que ocurría en países como Francia o Inglaterra) quedó establecida y aceptada hasta naturalizarse, convirtiéndose en término de amplio uso. Gracias a las nuevas herramientas de investigación de las llamadas Humanidades Digitales podemos constatar que, en efecto, hacia la mitad del siglo XIX entra con fuerza el término mito en el uso de los escritores del tiempo, si bien con significados que van más allá del reconocido en el diccionario de entonces.

Con todo, la versión primera del sentido de la palabra "mito" como historia divina alegorizada se mantiene sin cambio durante prácticamente siglo y medio. Hay que esperar al año 1984 para encontrar que la emérita formulación de 1869 (ya una auténtica antigualla lexicográfica) se complementa, por fin, felizmente con dos nuevas definiciones que desarrollan la nota de *falsedad* en el significado del vocablo que ya llevaba tiempo vigente. Los nuevos sentidos son (conforme al número que reciben en la entrada correspondiente): *2*. "Cosa inventada que alguien hace pasar por verdad"; y *3*. "Persona y cosa a la que se atribuyen determinadas características que la elevan por encima de las demás". La elaboración del sentido de falsedad del mito fue ardua, como permiten vislumbrar las definiciones tentativas en las ediciones que siguen a la de 1984 ("Relato o cosa que desfigura lo que realmente es una persona dándole una apariencia de ser más valiosa o más atractiva", *RAE* 1989; "Persona o cosa rodeada de una extraordinaria estima", *RAE* 1990)[11].

Hasta llegar a la formulación vigente (incorporada en la edición número 22, publicada en 2001), se deja ver cómo se abre paso en el uso del término un concepto clave de la cultura europea moderna desde finales de la Ilustración, que permite considerar las historias, las personas y las cosas desde un punto de vista a todas luces extraordinario: el de la importancia que les dan los demás. Hablar de mito es poner las cosas en doble perspectiva, la de quien valora y la de quien observa; o, por hablar en términos de Vico, poner en juego lo cierto y lo verdadero.

A la luz de este humilde ensayo de historia de las palabras (de la que tanto se aprende, pese a lo que digan sus detractores profesionales, que, por lo demás, son extraordinariamente locuaces), se puede conocer no solo la atribulada redacción de la entrada "mito" en nuestro actual diccionario de la lengua, sus avatares diríamos mitológicamente, sino incluso reconocer de manera concentrada la historia de la palabra misma en la modernidad. En efecto, podemos reconocer en ella al menos

[10] Sobre este tránsito en la Francia de finales del XVII véase la detallada exploración de Gaillard 1996.

[11] La redacción de la entrada "mito" que aparecía en el emérito *Diccionario de uso del español* de María Moliner, cuya primera edición remonta a los años 1966 y 1967, ofrecía ya, además de la acepción "clásica", las más modernas de "cosa inventada por alguien, que intenta pasar por verdad, o cosa que no existe más que en la fantasía de alguien".

tres estratos de sentido: el "clásico", que entiende por mito una narración conectada estrechamente con la religión y las creencias (pasada por el tamiz de la secularización que hace impropio hablar de paganismo y, por tanto, puede prescindir del alegorismo); el que podríamos llamar "ilustrado", que hace del mito un arma eficaz de la crítica, idónea para denunciar las mentiras que circulan (o se hacen circular) como verdades; y, finalmente, en el sentido numerado como 2 (en el que incluiríamos el nº 3) en la entrada vigente, que proponemos llamar "romántico", en virtud del cual el mito gana acceso al mundo de las verdades a medias, sean famas o ficciones, que tienen la virtud de poder llegar a ser consideradas universales, es decir, las más grandes.

En el modesto término castellano, de tan extendido uso, se encierran, en suma, tres sentidos o, mejor dicho, tres usos: un arte de narrar, un arma crítica contra la mistificación y una estrategia para dar relevancia a las cosas que tenemos por especialmente importantes o, si se quiere, una manera de "reencantar" el mundo y comunicarlo de manera potencialmente universal.

En vez de dedicarnos a cazar esencias o esperar (o desesperar de) epifanías que resuelvan el problema del significado, seguiremos la sensata recomendación de Edmunds de explorar los usos[12]. En el exiguo espacio de una introducción no podemos extendernos como sería deseable. Por otro lado, una extensa y solvente bibliografía permite al público lector avanzar en la selva terminológica a su gusto. En esta sede nos limitaremos a ofrecer las claves que se nos antojan básicas e irrenunciables, en espera de otras ocasiones para ofrecer más y más variadas, que permitan hacer sonar los mitos diferentemente.

La perversidad platónica

Para constatar la extraordinaria vigencia de los usos crítico-ilustrados no hace falta tomarse mucho trabajo. Basta con teclear en el buscador de nuestra preferencia la palabra "myth" y añadirle cualquier otra que nos suscite inquietud. Como somos gente de nuestro tiempo (¡qué remedio!), hemos hecho un ensayo con el par "Myths Covid" (25/07/2020), que ha arrojado en poco más de medio segundo (0.61 para ser exactos) ciento ochenta y un millones de resultados, encabezados por uno autorizado por la WHO con el cinematográfico título de "Coronavirus Mythbusters". La WHO, pues, con el noble fin de acabar con la proliferación de errores se sirve de medios homeopáticos. La idea de que los mitos no son sino falsedades masivamente creídas por su capacidad de difundirse con rapidez invita a inquietantes analogías, que ya produjeron al comienzo del estudio científico de la mitología impactantes expresiones (el mito como "enfermedad" del lenguaje).

Pero la idea de que para combatir los peligros del mito haga falta recurrir a los propios mitos (una vacuna cultural, por seguir con la escalofriante analogía) nos

[12] Edmunds 1990: 1-2.

permite rastrear en la historia cultural de Occidente hasta llegar a uno de sus más detestados padres, Platón, quien, en efecto, recurrió al término del que el nuestro es descendiente etimológico, para proyectar una operación crítica terminante sobre las historias de la tribu que, en su imaginación filosófica, que trabajaba básicamente con palabras sometidas a un estricto régimen dialéctico, permitiría fundar una ciudad libre de los desastres y miserias que aquejaban endémicamente a aquella en la que le tocó vivir y morir.

El proyecto platónico es de complejidad considerable, pero disponemos para acercarnos a él de la inestimable ayuda de estudiosos como Luc Brisson, a quien se deben trabajos sobre el asunto muy clarificadores, precisamente porque atienden a la vez a los aspectos lingüístico-filológicos, culturales y filosóficos del problema. En Platón, nos dice Brisson, el uso del término "mito" adquiere una fijación que tiene algo de definitivo, debido fundamentalmente al hecho de que este filósofo, que está (o se sitúa) en el origen de tantas cosas, brinda tanto una descripción del uso del término en el campo del vocabulario del decir reconfigurado al efecto, como una crítica muy rigurosa de ese uso que concluye, paradójicamente, en que, al fin y al cabo, no podemos prescindir de él[13].

Como forma discursiva específica, Brisson, siguiendo un modelo de la teoría de la comunicación, señala que los mitos, conforme a lo que Platón *dice* de ellos, son básicamente una modalidad de mensaje en la que se transmite lo memorable, es decir un mensaje intergeneracional de aquello que hay que recordar del pasado en peligro de olvido, conforme a determinados valores que determinan precisamente la calidad de lo que merece el inmenso esfuerzo, material, moral e intelectual, de recordar.[14] Para conocer con algún rigor el lugar de estos mitos hay que indagar las formas, agentes, situaciones y medios en que la transmisión de lo memorable se produce, indagación que permite trazar un cuadro de considerable riqueza y complejidad del que solo podemos destacar algunas pinceladas, que conciernen sobre todo a lo que cuenta el personaje platónico de Sócrates en *República*.

Importancia fundamental tiene la valoración del papel que los medios juegan en esta transmisión, sobre todo el efecto que se deba atribuir a la intrusión de la escritura en las prácticas comunicativas de la ciudad antigua, asunto que ha estado en el centro de la agenda investigadora sobre las civilizaciones antiguas desde por lo menos la segunda mitad del siglo pasado. A Platón se debe, precisamente, una de las críticas más influyentes y agudas del medio escrito y sus posibilidades para transmitir el saber, sobre cuya valoración se divide la investigación platónica en su intento de medir el alcance de la crítica sobre Platón mismo, escritor prolífico donde los haya, que goza del extraordinario privilegio de ser el único autor antiguo cuya

[13] Brisson 1994 y 1996. Véase además Clay 2007, Murray 2011, así como el colectivo a cargo de Collobert, Destrée & González 2012.

[14] En este sentido los planteamientos de Brisson convergen con las propuestas de Assmann 2011, en las que el mito es tratado en el proceso de la construcción de la memoria colectiva, diferenciada de la memoria comunicativa.

obra nos ha llegado completa, en el sentido de que no conocemos de obra escrita perdida alguna. Los mitos en el cuadro platónico pertenecen al mundo de la oralidad, como idealmente la conversación platónica, pero sin el control riguroso de quienes saben lo que se debe y lo que no se debe tomar por bueno.

Otro aspecto muy interesante de la descripción platónica, que prepara igualmente su crítica, se centra en el punto de los agentes de la transmisión que pertenecen a dos órdenes o estatus diferentes. Tenemos, de un lado, el orden profesional de los poetas, que son los "técnicos" o especialistas de los mitos y algo así como sus transmisores oficiales, sujetos a un control "político" (no en el sentido comisarial, sino en el sentido antiguo de la palabra) muy sofisticado. Platón ha pasado a la historia por despedir a esta abigarrada cofradía, eso sí, con mucha educación. Tenemos, por otro lado, una transmisión no oficial de estas historias memorables, que preocupa a Platón incluso más, sobre todo teniendo en cuenta que expulsar a sus responsables es prácticamente imposible (hoy ya no lo parece). En efecto, los responsables pertenecen a una clase de edad y género, mujeres, especialmente amas de cría y gente anciana que tiene por público a criaturas en su primera infancia. El peligro extremo viene de que a una edad de extraordinaria maleabilidad en una situación comunicativa difícilmente controlable se activan por medio de la narración reflejos imitativos que dejan impresos como sellos en el alma improntas indelebles, algo así como matrices de juicio y comportamiento que determinan en buena medida la calidad de los ciudadanos y ciudadanas que serán. Este peligro es tanto mayor cuanto mayor sea la expectativa educativa, poca o nula en quien debe dedicarse a producir, pero superlativa en quien debe consagrarse (a la fuerza, todo sea dicho) al gobierno de la ciudad.

Pero, ¿dónde está el peligro de los mitos? A primera vista está simplemente en que cuentan cosas falsas o ficticias, las traducciones en este punto varían, afortunadamente. Sócrates afirma que los mitos son "falsos por lo general", aunque puede haber en ellos algo de verdad. Una mirada más detenida hace pensar, sin embargo, que no es tanto la falsedad o ficción en sí lo que preocupa a este Sócrates utopista, sino que se trata de la calidad de los mitos producidos y consumidos a tan tierna edad.

> Primeramente, parece que debemos supervisar a los forjadores de mitos (μυθοποιοί), y admitirlos cuando estén bien hechos (ὃν ἂν καλὸν ποιήσωσιν) y rechazarlos en caso contrario. Y persuadiremos a las ayas y a las madres a que cuenten a los niños los mitos que hemos admitido, y con éstos modelaremos sus almas mucho más que sus cuerpos con las manos (Platón, *República* 2.377b11-c7, trad. de C. Eggers Lan).

Es difícil destacar más la importancia de esta suerte de "educación literaria", en la que contar cuentos vale como prodigar caricias a los niños. Pero, insistimos, la calidad de esos mitos no puede estar simplemente en el eventual grano de verdad

que pueda haber en ellos (como insiste Platón), dado que *en su conjunto* (τὸ ὅλον) son falsos[15]. La aceptación o proscripción de los relatos en cuestión depende en rigor de *la calidad de su mentira*, lo que quiere decir que hay maneras de bien mentir, que no es lo mismo que mentir bien. Lamentablemente los mitos "mayores", los de los poetas grandes que han venido dominando la narración de las historias memorables, son también ejemplo de malas maneras de decir cosas falsas.

El quid del asunto está en esa enigmática fórmula de bien mentir que en griego suena καλῶς ψεύδεσθαι y que es a lo primero que debe atender nuestro censor republicano disfrazado de Sócrates. Explorar su condición nos llevaría mucho tiempo y muy dentro de las especulaciones platónicas sobre la naturaleza del lenguaje humano y su limitado alcance en lo que a decir la verdad concierne. Como señala Brisson, si nos atenemos a lo que Platón nos dice de cómo se construye el discurso humano y cómo resulta verdadero, se constata que el mito no es tanto un discurso falso sin más, como un discurso inverificable, debido tanto a la entidad de sus referentes (dioses, héroes, hombres del pasado, démones y almas) como al tiempo en que se ubican las historias que narra[16]. En suma, la verdad que importa, que en este caso coincidiría con la "belleza" del mito, está en que se adecue correctamente a los modelos convenientes que la autoridad competente, los filósofos y las filósofas en este caso, dicten, lo que el Sócrates platónico da en llamar τύποι, "improntas" o, por tomar la traducción de Eggers Lan, "pautas", que deben guiar la fabricación o producción de mitos (μυθοποιεῖν) o, lo que es igual, las narraciones divinas (θεολογίαι). A estas limitaciones semánticas y referenciales del discurso mítico se añaden otras de orden pragmático que lo incapacitan para proceder argumentativamente.

Pero Platón, y aquí está su parte perversa, complementa esta degradación de una forma del discurso a la que gusta llamar mito a la mayor gloria del *lógos* filosófico con un generoso aprovechamiento y, lo que es más escandaloso, una abundante producción de mitos propios que constituyen el capítulo más exitoso de su recepción. En uno de los casos, el de la Atlántida, su éxito ha sido tal que ha conseguido dejar en tablas el juicio sobre la verdad del mismo. La distribución de los campos enfrentados no deja de ser sorprendente a primera vista, dado que los que rechazan su verdad y apuntan a su flagrante fabricación como mito, como si Platón quisiera demostrar cómo se fabrica uno, suelen ser gentes estudiosas de Grecia, mientras que quienes lo reivindican como verdad extraordinaria provienen con no poca frecuencia de saberes intachablemente científicos.

Para hablar de asuntos de indudable importancia como el alma, su suerte y procedencia, sólo ese discurso inverificable que no pone en cuestión la realidad de aquello de lo que habla el mito puede servir incluso a un filósofo, que al fin y al

[15] Es por ello que no nos parece del todo acertado el análisis de Ginzburg 2001, quien considera que es la falsedad lo relevante del mito platónico.

[16] Brisson 1994: 114-138.

cabo es un ser humano. Pero, además, al filósofo que planea ciudades no puede escapársele la utilidad de un medio que permite controlar la transmisión de lo memorable en una comunidad en la que siempre abundará la masa no filosófica. Los mitos persuaden, encantan e invitan a la imitación, de modo que una correcta manipulación de las narraciones conforme a las pautas adecuadas es un medio apropiado para imbuir de razón y gobernar sin violencia a quienes no pueden acceder a una educación propiamente dicha, esto es, filosófica.

PERSPECTIVAS DE UNA CIENCIA NUEVA: UN LENGUAJE DE GIGANTES

La recepción de las ideas de Platón sobre el mito y su abstrusa manera de configurar el campo del discurso en relación con la verdad y la eficacia política tuvieron una continuidad paradójica. El platonismo fue ciertamente el elemento dominante en la filosofía antigua desde al menos el siglo I hasta el final de la Antigüedad. La lectura de Platón y su interpretación pasó a ser en época imperial la actividad filosófica fundamental, en la idea de que la verdad estaba en los escritos del maestro, abierta a quien pudiera asomarse a ellos. Sin embargo, en lo que respecta a los mitos, se impone una idea que ciertamente el maestro no habría aprobado, al menos por lo que leemos en sus escritos más señalados: la interpretación alegórica o enigmática, por usar una idea muy en boga en los primeros siglos del imperio. Las variedades de esta práctica hermenéutica son muchas y sus refinamientos apasionantes, pero no nos detendrán aquí, por lo que remitimos a la abundantísima literatura sobre el tema. Lo importante en esta ocasión es señalar que el comienzo de la modernidad y la idea del mito que manejamos por lo general se inaugura precisamente con un rechazo terminante, platónico diríamos, del alegorismo como forma adecuada de leer las fábulas antiguas[17]. El paso de la fábula al mito como término adecuado para designar el conjunto de historias de los dioses y héroes de la gentilidad que hemos visto abrirse paso en los diccionarios en el siglo XIX, hasta hacerse nombre común para significar lo más falso y lo más verdadero, coincide con el desprestigio de la alegoría y la búsqueda de otro modo de explicar el mito como una práctica comunicativa extraña, que obliga a pensar el lenguaje en sus fundamentos. En el punto de partida de este cambio hay que situar otro gigante que se sentía en profunda relación con Platón, el jurista y maestro de retórica napolitano Giambattista Vico, cuyos *Principios de Ciencia Nueva* han sido desde comienzos del XIX objeto de una atención y un aprecio cada vez más entusiastas[18].

Del monumental tratado que vio tres ediciones, la tercera de ellas y definitiva, póstuma, interesa, claro está, lo que él llama la "clave maestra", cuyo hallazgo le

---

17 Cf. Brisson 1996: 81 ss.

18 Para seguir el difícil argumento de esta obra que parece hacer ella misma mitología, nos hemos servido del comentario clarificador de Verene 2015. Vid. también sobre Vico y su lugar en el desarrollo de una filosofía del mito Jamme 1995: 24-28.

costó, según confiesa él mismo, prácticamente toda su vida de estudio. Esta clave no es otra cosa que las fábulas antiguas en la medida en que dan testimonio no de una verdad oculta (idea que Vico atribuye a la vanidad de la gente sabia que quiere dar lustre a su sabiduría), sino de la historia primera de las naciones. Pero para entender esto se debe tener presente que las fábulas no cuentan la historia en el modo nuestro, más o menos deformado, sino conforme a la manera en que los primeros hombres, de cuya ignorancia y naturaleza bestial no tiene dudas nuestro jurista, usaban un lenguaje a la altura de la extraordinaria energía de sus sentidos y de la vivacidad de las impresiones que de ellos recibían. Aquellas criaturas, en quienes Vico reconocía unos seres de proporciones gigantescas, adquiridas por los efluvios emanados en el proceso de desecación de la tierra tras el diluvio universal, en su completa ignorancia, provistas de una memoria y una imaginación prodigiosas, reaccionan ante una naturaleza más terrible que ellos haciendo algo: en su primer lenguaje, que es un gesto vocal que responde perfectamente a la percepción que experimentan, nombran esa experiencia que les supera y, por tanto, les infunde un temor que abre el camino a los principios de la civilización. Estos hombres hablan en forma de fábulas sirviéndose de caracteres fantásticos que son a la vez imagen, gesto y voz, y que, sin necesidad de escribirse, pueden comunicarse como jeroglíficos, objetos e imágenes de un particular genérico que ha perdido ya el prestigio antiguo de ser escritura de sabios que velan prudentemente su sabiduría a los mortales ignorantes.

Las fábulas, por tanto, revelan a quien las estudia con los elementos o dignidades provistas generosa, aunque no claramente, por el propio Vico en su *Nueva Ciencia*, la sabiduría de la humanidad primera y primitivísima, una sabiduría superada por tiempos más refinados, pero que está conservada y contenida en las edades que siguen, que en realidad más que progresar se elevan sobre ella como en una espiral. El propio Vico probablemente se imaginaba a sí mismo bajo la advocación de un carácter fantástico que los antiguos llamaban Hermes o Mercurio de los tiempos republicanos, pero con la misión de hacernos volver la vista a la verdad de nuestros humildes orígenes.

Vico, que habla siempre de fábulas para referirse a las historias clásicas de héroes y dioses, utiliza unas dos veces el término "mito" escrito en griego en un pasaje tan difícil como interesante de la sección "Lógica poética", en el que de nuevo encontramos la figura platónica del "mito verdadero":

> "Lógica" viene de la voz λόγος, que primero y propiamente significó "fábula", que se tradujo al italiano como "favella" – y la fábula de los griegos se llamó también μῦθος, de donde viene para los latinos "*mutus*"- que en los tiempos mudos nació mental, pues en un lugar áureo dice Estrabón[19] haber nacido antes de la vocal, o sea, de la articulada. (*PSN* N 401, trad. de Rocío de la Villa).

[19] Str. 1.2.6.

El lenguaje primero fue mudo no porque careciera de sonido, sino porque no era articulado del modo en que lo es el que corresponde a la escritura alfabética. A los lenguajes de las épocas teológica y heroica corresponden escrituras afines a su manera de significar una realidad que está a la altura de las mentes y las sociedades de las que son artífices por medio de ese mismo lenguaje que hablan. El *mŷthos* griego corresponde al lenguaje mudo porque todavía no se puede escribir con letras que articulan el discurso en elementos, sino con figuras sonoras que producen la realidad que dicen, y de este modo se podría decir que divinizan al hombre y le permiten un verdadero saber, porque es sobre aquello que él ha hecho. En este sentido, Vico siente que lleva hasta el final una idea platónica expresada en el *Crátilo*:

> Y también μῦθος llega a significar "*vera narratio*", o sea "hablar verdadero", que fue el hablar natural que Platón primero y después Jámblico dijeron que habían hablado alguna vez en el mundo; si bien, como vimos en las *Dignidades*, lo dijeron adivinando, y a pesar de que Platón puso mucho empeño para hallarlo en el *Crátilo*[20]. (Vico, *Ibid*).

El mito adquiere en la *Ciencia Nueva* de Vico por primera vez la dignidad de una verdad que no es aquella que se dice, a pesar de la mentira que parece decir. Es una verdad que sólo puede reconocerse cuando se hace el esfuerzo de mirar el mundo y sentirlo con otros ojos, unos ojos ignorantes de todo lo que sabemos, aunque también más vigorosos y capaces, más curiosos por ignorantes. Por ello se proyectan con tanta facilidad en un mundo en el que encuentran la medida de sus limitaciones. En el fundamento de este hablar con mitos hay que poner una perspectiva antropocéntrica de un género específico, pues encuentra en aquello que percibe no un campo abierto para desplegar sus poderes, sino una forma de regular con eficacia sus limitaciones. En cualquier caso, el mito aparece como el lenguaje adecuado para percibir y hacer percibir lo importante, lo grande y lo valioso.

La herencia de Vico es inabarcable, pero en este punto merece la pena llamar la atención sobre un libro reciente a cargo de un autor que acaba de inaugurar toda una serie que promete investigar, ni más ni menos, que la verdad de los mitos[21]. Nos referimos a Gregory Schrempp, autor de una fascinante monografía sobre el uso masivo del mito y sus estrategias discursivas en la literatura de divulgación científica moderna. En el punto de partida de su indagación sobre el alcance de la mitología, Schrempp sitúa la acción del antropocentrismo, haciéndose eco, no sabemos si conscientemente, de una de las dignidades de la ciencia viquiana[22]. De este modo Schrempp indaga las estrategias mitológicas que garantizan a los

---

20 Pl., *Crat*. 425d.

21 Thompson & Schrempp 2020. Véase la dignidad I: "El hombre por la naturaleza de la mente humana, cuando se arruina por la ignorancia, se hace la regla del universo", Vico *PCN* N 120, trad. de Rocío de la Villa.

22 Schrempp 2012: 12-34.

conocimientos científicos más punteros una recepción más allá del círculo académico o científico más estricto con una eficacia que no se contradice con su rigor e inteligibilidad. Los resultados son de interés considerable y merecerían más espacio, pero podrían resumirse en las ideas de un autorizado divulgador moderno, quien propone algo así como un nuevo paradigma. En su conocido manifiesto *Consilience*, donde se predica la conveniencia de reunir los esfuerzos de ciencias y humanidades, bajo la guía naturalmente de las ciencias más solventes como la biología, Edward W. Wilson contempla la posibilidad de "nuevos mitos" (y hasta una nueva poesía épica) que tendrían el aval de los datos de la ciencia[23]. Curiosamente, Wilson utiliza el término transcrito del griego "mŷthos", como marcando la diferencia respecto del mito estándar, que usa profusamente en su obra para señalar las creencias de orden religioso más o menos primitivas o vigentes, aun reconociéndole todo el valor y hasta su necesidad para la sociedad humana.

ESTA OBRA Y SUS CLAVES

La primera sección de este volumen comprende tres capítulos de interés, sobre todo, metodológico. El primer capítulo, a cargo de **David Konstan**, se encarga, precisamente, de repasar y analizar algunas de las teorías más relevantes en torno a la siempre difícil y escurridiza definición de mito, como hemos visto. Con gran honestidad filológica, Konstan da comienzo a su repaso con una advertencia parecida a la de los prospectos medicinales, si bien mucho menos prolija y desasosegante; al contrario, sus precauciones apuntan más bien a las limitaciones que toda teoría conlleva respecto al valor inconmensurable del mito griego. Después de pasar revista a algunas de las definiciones de mito más accesibles al lector moderno, Konstan resume y analiza, entre otras, las teorías narratológicas, ritualistas, sociopolíticas, racionalistas y psicoanalíticas y las aplica a un estudio de caso centrado en uno de los héroes míticos más conocidos, Edipo.

El segundo capítulo, a cargo de **Charles Delattre**, versa sobre mito y mitografía. Delattre también invita al lector a prestar atención a las necesarias precisiones terminológicas que nos permitan ir más allá de una superficie engañosamente plácida. Por medio de un minucioso análisis, se nos ofrece una presentación del corpus de la mitografía griega, en el que han de incluirse no solo mitógrafos en lengua griega sino también en lengua latina, y se explora qué hemos de entender por mitografía, quiénes fueron realmente los mitógrafos y qué diversidad de formas y fines caracterizaron sus respectivos textos. Cierra el capítulo un curioso y elocuente ejemplo de mitografía, proporcionado por un escolio bizantino a un verso de Píndaro sobre Tántalo y Pélope.

El tercer capítulo, a cargo de **Juan Luis López Cruces**, concluye esta sección y da entrada a la siguiente, pues está dedicado a la recepción del mito en las artes

[23] Cf. Wilson 1998: 288-290. Véase en este volumen el trabajo de González González.

figurativas y al modo en que debe ser abordado su estudio, especialmente en relación con las artes verbales. Como los autores precedentes, también López Cruces insiste en la cautela que ha de guiarnos siempre, empezando por reconocer la importancia del contexto inmediato para el que fue concebido cada objeto artístico en concreto. A esta determinación funcional hay que añadir otras consideraciones importantes, como el condicionamiento cultural de los espectadores para los que se crean las obras, la fluidez de las versiones míticas que rodean a artistas y público en general, quienes apreciarían tanto las semejanzas como las diferencias respecto a las versiones más extendidas, y, en definitiva, la asimilación de las propias convenciones operativas en cada una de las artes cultivadas. La competencia mitológica del artista y su creatividad es difícil de discernir si carecemos de suficientes elementos de comparación. En cualquier caso, las versiones literarias de los mitos constituirían una fuente, entre otras, de referencia. Un ilustrativo ejemplo de todas estas consideraciones lo brinda el impecable análisis final de una pintura italiota del siglo IV a. C. atribuida al Pintor de Darío sobre el funeral de Patroclo.

La segunda parte del volumen está dedicada a la recepción literaria del mito. Ordenada según los familiares géneros literarios de la poética griega antigua, **José B. Torres Guerra** abre esta sección con el recorrido mitológico de la épica de Homero a Nono, el autor de la epopeya más larga de la Antigüedad. Torres Guerra señala con acierto que es en los textos de la épica arcaica donde la palabra *mŷthos* queda atestiguada como un acto de habla esencialmente narrativo. De hecho, en los poemas atribuidos a Homero el conocimiento de los mitos se hace manifiesto tanto en eficaces modos alusivos como en un abismo de relatos ejemplares que los propios personajes cuentan dentro de los poemas. Hesíodo trabaja sobre un mismo fondo común de mitos que el poeta de Ascra ordena según su propia agenda particular, y lo mismo harán todos los autores posteriores. Pero es la inagotable polisemia del mito épico la que Torres Guerra destaca a través del ejemplo del mito de Meleagro en la *Ilíada*, cuyos reflejos, evocaciones y aparentes discordancias mueven tanto al desconcierto como a la humildad y al asombro del crítico.

Pura Nieto Hernández explora la relación entre mito y poesía lírica, términos ambos problemáticos por su irreductible diversidad pragmática en la antigüedad. Así, las primeras secciones del capítulo están dedicadas a cuestiones procedimentales en el complejo y rico mosaico fragmentario de la poesía no hexamétrica de los siglos VII-V a. C, cuyas formas, tradiciones y ocasiones son examinadas con eficacia y precisión. A continuación, Nieto persigue la figura mítica de Helena de Esparta como causa o excusa de la guerra de Troya en la poesía de Píndaro, Safo, Alceo, Íbico, Alcmán y Estesícoro. La variedad de tratamientos de un mismo personaje mítico da cuenta de la originalidad de cada autor respecto al mito, cuya reelaboración poética es expresión de sus intereses más personales no solo en relación con la ocasión y el público, sino también con sus tradiciones y valores.

María de Fátima Silva estudia la relación axial que existe entre la literatura trágica y el mito desde el desarrollo del teatro clásico ateniense hasta la pervivencia histórica del mismo. En opinión de esta autora, la materia mítica refuerza el carácter ritual del teatro trágico y está en la clave de su sentido cultural, ya sea en términos argumentales o poéticos, ya sea en términos políticos, simbólicos y estéticos. Los tragediógrafos hacen del mito su trama por excelencia y la dotan de una capacidad alegórica de alcance universal, como prueba, entre otros muchos ejemplos, el estudio de caso escogido en relación con el ciclo tebano y con una de sus protagonistas más famosas en prácticamente todos los teatros del mundo: Antígona.

Cierra esta sección el capítulo a cargo de **Joaquim Pinheiro**, dedicado a la indisoluble relación entre mito y retórica. El capítulo explora la polivalente complejidad del 'lógos', del lenguaje del que está hecho el mito como articulación narrativa, y pasa revista no solo a las retóricas y oradores antiguos sino también a algunos de los poetas que influyeron sobre los primeros y que emplearon el mito con fines retóricos o persuasivos. Pinheiro analiza la dualidad del mito como elaboración ficcional alejada de la verdad, si bien útil por su valor demostrativo y por su conocimiento de la tradición cultural. Autores como Gorgias, Dión de Prusa, Elio Aristides, o Aftonio, Teón y Pseudo-Hermógenes completan de forma práctica el recorrido sinóptico de este capítulo.

La sección tercera de este libro se dedica a la relación entre mito, religión y política. Encabeza este bloque el capítulo a cargo de **Clelia Martínez Maza**, quien explora las extraordinariamente abigarradas prácticas mistéricas de la antigüedad como una forma de religión personal alternativa a los cultos oficiales de las distintas *póleis*. Tras pasar revista a las posturas tradicionales y, sobre todo, actuales en torno a los cultos mistéricos, es el aspecto ecuménico de los dioses ligados a estos cultos el que es destacado aquí, donde se examina su extraordinaria difusión, irreductible a razones meramente sincréticas o coloniales. Buen ejemplo de ello es el caso del culto a Isis, la gran diosa mistérica del Mediterráneo antiguo.

En el capítulo siguiente, **Antón Alvar Nuño** analiza otros aspectos estrechamente relacionados con el capítulo anterior: la relación entre mito y magia. Alvar Nuño recorre diacrónicamente los principales elementos de las prácticas mágicas, desde los estadios más antiguos de la así llamada magia "prepolítica" hasta los testimonios de rituales mágicos grecoegipcios de la antigüedad tardía. Además, presta especial atención a algunos enfoques teóricos singularmente llamativos al respecto, como los de los ritualistas de Cambridge, quienes, influidos por los descubrimientos darwinistas y la ciencia evolutiva, consideraron la magia en términos de religiosidad primitiva, o los lingüísticos de John L. Austin.

El capítulo de **Mercedes López Salvá** trata la recepción de la mitología en el llamado cristianismo primitivo. López Salvá se centra en los escritos de los padres apologetas del siglo II d. C., quienes recurren a conocidas manifestaciones tanto poéticas como artísticas del mito para defenderse de las acusaciones de ateísmo,

antropofagia y relaciones edípicas de que fueran objeto los cristianos de entonces. Los escritos de Arístides de Atenas, Justino de Samaria, Taciano el sirio, Atenágoras de Atenas y Teófilo de Antioquía son analizados con una claridad que nos hace ver no sólo sus estrategias retóricas sino también la *paideía* de que hacen gala. Así, López Salvá señala las similitudes discursivas entre los padres apologetas y la tradición crítica de reconocidos autores antiguos como Jenófanes, Platón, Luciano e incluso Galeno.

Finalmente, el capítulo a cargo de **Delfim Leão**, dedicado a la relación entre mito, política y sociedad, vuelve su mirada tanto a los géneros dramáticos como oratorios de época clásica. Leão revisa la importancia de las dinámicas de inclusión y exclusión cívica que soportan tanto la institución y financiación de las competiciones teatrales como otras prácticas y regulaciones atenienses, como las que afectaban a los extranjeros residentes o *metecos* sobre el derecho de posesión de bienes inmuebles en el Ática (*énktesis*). El discurso ideológico que articula el privilegio de ciudadanía ateniense recurre al mito en una de sus formulaciones más famosas: el de la autoctonía, tan recurrente en los discursos funerarios. El capítulo se cierra con el análisis de una obra teatral, el *Ión* de Eurípides, que critica con especial audacia las incoherencias del mito de la autoctonía así como los niveles de exclusión que paradójicamente promueve.

La cuarta sección de este libro aglutina las que hemos querido llamar 'miradas transversales' del mito, *i.e*. disciplinas cuyo objeto de estudio no ha sido tradicional ni primordialmente el mito, pero cuyos métodos y postulados pueden aplicarse y contribuir a una visión más crítica, sutil y enriquecedora del mismo. Así, el capítulo a cargo de **Marta González González** y **Nuno Simões Rodrigues** nos introduce en la perspectiva de género dentro del estudio del mito. González y Rodrigues escogen algunos de los numerosos aspectos que de la mitología griega han sido revisados y explorados por los estudios de género en los últimos tiempos, como botones de muestra de un campo siempre fértil e interpelante. Ambos estudiosos revisan el mito del matriarcado original a que dio lugar la obra de Johann Jacob Bachofen, así como otras formas de imbricación entre mito, rito y cultura, como las que subyacen en las prácticas rituales y religiosas de la *árkteia* en Braurón y Muniquia, o las que destilan las numerosas versiones de mitos de persecución y violación, sobre todo femenina. Por otra parte, González y Rodrigues consignan la importancia de algunas helenistas famosas cuyas contribuciones al estudio del mito merecen todo nuestro reconocimiento, como Jane Harrison, vinculada a la Escuela Ritualista de Cambridge; Nicole Loraux, vinculada a la Escuela de París, y Maria Helena da Rocha Pereira, vinculada a la Escuela de Coimbra. El capítulo se cierra con un detallado análisis de las figuras míticas de Deméter y Perséfone que atiende especialmente a las contribuciones de los enfoques de género provenientes de las más variadas escuelas y disciplinas académicas.

El siguiente capítulo, a cargo de **Marta González González**, nos introduce en las últimas tendencias de las teorías evolutivas o neodarwinistas aplicables al estudio de las ficciones narrativas del mito griego. Tras una clarificadora síntesis de algunas de las premisas más importantes de estas teorías, sobre todo en el ámbito de la psicología evolutiva, son las cuestiones de darwinismo literario las que centran el interés de este capítulo, en el que son revisadas críticamente. Así, González González pasa revista a las explicaciones propuestas para historias míticas como la de Edipo y, sobre todo, para los tratamientos épicos de temas como la cooperación masculina o la violencia contra las mujeres. El capítulo termina con un sugestivo análisis de la aventura de Odiseo y el cíclope Polifemo en términos de inteligencia adaptativa. El héroe de la astucia hace valer esta extraordinaria cualidad por medio de mecanismos inhibitorios de respuestas automáticas, que dan paso a la reflexión y a una creativa toma de decisiones que garantizan su supervivencia.

El capítulo de **Marcello Tozza** aborda las complejas y fascinantes relaciones entre mito, historia y arqueología. Desde los famosos hallazgos arqueológicos liderados por Schliemann y Evans, civilizaciones antiguas dejan al descubierto sus intrincadas y exuberantes relaciones con el mito, la poesía y el ritual. Aves que evocan asombrosas teofanías, hachas de doble filo y cuernos de consagración, tablillas con palabras inscritas que nombran a deidades del panteón griego, todos estos vestigios nos llevan a postular la más que plausible conjetura de un mundo muy antiguo, el de la edad del bronce egea del segundo milenio a. C., alentado por el mito en formas culturales muy desarrolladas que incluso podrían incluir el registro literario.

Cierra esta sección el capítulo a cargo de **Nuno Simões Rodrigues** sobre la recepción de la mitología griega en el séptimo arte. El mito griego se ha trasladado a la gran pantalla desde los inicios del cine y las formas en las que lo ha hecho son objeto de pormenorizado análisis y comentario en este capítulo. Simões Rodrigues destaca sobre todo tres fórmulas recurrentes en la recepción que las artes cinematográficas han hecho de la mitología griega: las adaptaciones de personajes y ciclos mitológicos, entre los que destacan Orfeo, Jasón, Heracles y la guerra de Troya; las adaptaciones de famosas versiones literarias de estos personajes y ciclos mitológicos, como los poemas homéricos, la epopeya helenística de Apolonio de Rodas, el corpus de los tragediógrafos clásicos e incluso la novela griega de Longo; y, finalmente, las versiones, propiamente dichas, que aluden de un modo indirecto a un sustrato mitológico con el que mantienen un grado variable de intertextualidad, desde la más sofisticada e interpeladora a la más abierta o popular. El impecable elenco de títulos consignados por Simões Rodrigues comprende desde obras de culto a largometrajes de animación *main stream* y series televisivas. Concluye, de hecho, con el análisis crítico de un botón de muestra muy ilustrativo: la miniserie televisiva dirigida por Francis Ford Coppola cuyo título remite inequívocamente a la mitología de la poesía homérica, la *Odisea* de Andrei Konchalovsky (1997).

La última sección contiene un único y extenso capítulo que subsume el grueso de los capítulos anteriores y que, más que brindar un fin al libro, nos invita a futuras expediciones. A cargo de **Javier Campos Daroca**, el capítulo reivindica la técnica retórica del ejercicio de la comparación, en este caso de mitos, que nos obliga a mirar con detalle para reconocer no solo analogías sino también diferencias y, de esta forma, aprehender el valor singular de los términos de la comparación. Tras resumir las primeras aventuras comparatistas e ilustradas de Bernard Fontenelle y Joseph Lafitau, precursores, junto con Giambattista Vico, de la "ciencia de los mitos" y de las mitologías comparadas, Campos Daroca recorre los relatos del diluvio, catalogados por Thompson dentro del motivo mítico de las calamidades y renacimientos universales. Como analiza Campos Daroca, el repertorio griego de los relatos del diluvio posee, sin embargo, un carácter marcadamente local y plural, desde las versiones de la comedia, interesadas en la vida cotidiana de la pareja que se salva y en su dieta, hasta la versión de Apolodoro, de elocuentes relaciones intertextuales con la poesía hesiódica, donde el cataclismo afecta solo a gran parte de la Hélade y deja las cumbres de las montañas como refugio. Más interesante aún es la versión atribuida a Luciano en *Sobre la diosa siria*, con un Deucalión "fuera de Grecia" y donde encontramos ya elementos familiares a partir de la narración del *Génesis*, como el alcance universal del diluvio o el detalle de los animales, entre otros. Además del relato del *Génesis*, los relatos de las literaturas acadia y sumeria, con héroes del diluvio anteriores a Deucalión, son también examinados en este capítulo, que subraya la relación, en el "continuo Mediterráneo", del mundo griego con Egipto y con el Próximo Oriente. Queda para más adelante el viaje al lejano Oriente.

Lucía Romero Mariscal
Javier Campos Daroca

BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, Jan (2011), *Cultural memory and Early Civilization. Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

BERMEJO BARRERA, José Carlos (1979), *Introducción a la sociología del mito griego*. Madrid, Akal.

BERMEJO BARRERA, José Carlos (1988), *El mito griego y sus interpretaciones*. Madrid, Akal.

BERMEJO BARRERA, José Carlos (2014), *Sueños para unas sombras: caminos del mito griego.* Santiago de Compostela, Enxebrebooks.

BERMEJO BARRERA, José Carlos & DÍEZ PLATAS, Fátima (2002), *Lecturas del mito griego*. Madrid, Akal.

BERMEJO BARRERA, José Carlos, REBOREDA MORILLO, Susana & GONZÁLEZ GARCÍA, Francisco Javier (1996), *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid, Akal.

BERNABÉ PAJARES, Alberto (2008), *Dioses, héroes y orígenes del mundo: lecturas de mitología*. Madrid, Abada.

BRISSON, Luc (1994[2]) *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* París, La Découverte.

BRISSON, Luc (1996), *Introduction à la philosophie du mythe 1. Sauver les mythes*. París, Librairie Philosophique J. Vrin.

CLAY, Diskin (2007), "Plato Philomythos", en R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 210-236.

COLLOBERT, Catherine, DESTRÉE, Pierre & GONZÁLEZ, Francisco J., (eds.) (2012), *Plato and the Myth. Studies on the Use and Status of Platonic Myths.* Leiden, Brill.

EDMUNDS, Lowell (ed.) (1990), *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, Johns Hopkins University Press (2ª ed. 2015).

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino, FERNÁNDEZ-GALIANO ARDANAZ, Emilio & LÓPEZ MELERO, Raquel (1980), *Diccionario de mitología clásica, 2 Vols*. Madrid, Alianza.

GAILLARD, Aurélia. (1996), *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*. París, Champion.

GALLARDO LÓPEZ, Mª Dolores (1995), *Manual de mitología clásica*. Madrid, Ediciones Clásicas.

GARCÍA GUAL, Carlos (1987), *La mitología: Interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona, Montesinos.

GARCÍA GUAL, Carlos (1995), *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid, Hiperión.

GARCÍA GUAL, Carlos (2011), *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España (ed. orig. Taurus, 1981).

GARCÍA GUAL, Carlos (2013), *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza (ed. orig. 1992).

GARCÍA GUAL, Carlos (2014), *Historia mínima de la mitología*. Madrid, Turner.

GARCÍA GUAL, Carlos (2014), *Sirenas: seducciones y metamorfosis*. Madrid, Turner.

GARCÍA GUAL, Carlos & HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David A. (2015), *El mito de Orfeo: estudio y tradición poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

GINZBURG, Carlo (2001), "Myth: Distance and Deceit", en *Wooden Eyes. Nine Reflections on Distance*. Nueva York, Columbia University Press, pp. 25-63.

GÓMEZ CARDÓ, Pilar & MIRALLES, Carles (1997), *Mitologia greca*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.

JAMME, Christoph (1995), *Introduction à la philosophie du mythe 2. Époque moderne et contemporaine*. París, Librairie Philosophique J. Vrin.

JOHNSTON, Sarah I. (2018), *The Story of Myth*. Londres y Cambridge Mass., Harvard University Press.

LÓPEZ EIRE, Antonio & VELASCO LÓPEZ, Mª del Henar (2012), *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*. Madrid, Arco Libros.

MARTIN, Richard P. (2016), *Classical Mythology: The Basics*. Londres y Nueva York, Routledge.

MURRAY, Penelope (2011), "Platonic 'Myths'", en K. Dowden & N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology*. Malden, Wiley-Blackwell, pp. 179-193.

RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1988), *Mitología Clásica*. Madrid, Gredos.

SAÏD, Suzanne (2012), *Introduzione alla mitologia greca. Letture antiche e moderne.* Roma, Editori Reuniti (ed. orig. París, Les Belles Lettres, 2008).

SCHREMPP, Gregory (2012) *The Ancient Mythology of Modern Science. A Mythologist Looks (Seriously) at Popular Science Writing*. Montreal & Kingston – Londres - Ithaca, McGill Queen's University Press.

THOMPSON, Tok & SCHREMPP, Gregory (2020), *The Truth of Myth. World Mythology in Theory and Everyday Life*. Oxford, Oxford University Press.

VERENE, Donald Philip (2015), *Vico's New Science. A Philosophical Commentar*y. Ithaca -Londres, Cornell University Press.

VICO, Giambattista (2006), *Ciencia nueva*. Madrid, Tecnos, col. Clásicos del pensamiento, trad. de Rocío de la Villa, prólogo de José Manuel Romay Beccaría e introducción de Leon Pompa.

VIDAL-NAQUET, Pierre (2007), *The Atlantis Story. A Short History of Plato's Myth*. Exeter, University of Exeter Press (ed. orig. París, Les Belles Lettres, 2005).

VON HENDY, Andrew (2001), *The Modern Construction of Myth*. Bloomington, Indiana University Press.

WILLIAMS, Raymond (2014), *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Nueva York, Fourth State (primera edición 1976)

WILSON, Edward Osborne (1998), *Consilience. The Unity of Knowledge*. Nueva York, Alfred A. Knopf (Hay traducción castellana, *Consilience. La unidad del conocimiento*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999).

I. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

TEORÍAS DEL MITO

DAVID KONSTAN
Universidad de Nueva York

Cualquier sondeo sobre las teorías del mito debería estar precedido por el tipo de advertencia que encontramos en los frascos medicinales, con una indicación del modo correcto de uso y de los posibles efectos secundarios. En primer lugar, debe advertirse al lector que las teorías del mito no explican simplemente la naturaleza de un determinado conjunto de materiales. Más bien constituyen su objeto; es decir, la teoría determina qué cuenta como mito al tiempo que ofrece una interpretación de lo que los mitos pueden querer decir o de cómo surgieron. Podemos afirmar con seguridad que ninguna de las teorías aquí presentadas ha obtenido una aceptación general y que algunas han sido objeto de severas, y en ocasiones devastadoras, críticas. En cualquier caso, no hay sistemas que sencillamente puedan aplicarse a los mitos como si fueran una solución mágica. Más bien son el registro de las ideas e inspiraciones que las personas han encontrado en los mitos, mitos que consideraron, según la expresión ya popular de Claude Lévi-Strauss, buenos para pensar. Fueron muchas las cosas que se pensaron, desde la teoría de la literatura y la antropología hasta la psicología y la religión, y estos intereses configuraron sus propias ideas del mito, así como de aquello que creían que los mitos podían decirnos. Las teorías que se desarrollaron, aun cuando puedan parecer arbitrarias e imaginativas, pueden todavía abrirnos paso a una nueva comprensión del mito o, con mayor precisión, de una u otra versión de los mitos que nos legara la antigua Grecia –pues, al fin y al cabo, lo que tenemos son versiones, no "el mito" en sí.

Una advertencia más: existe un ámbito floreciente de mitología comparada donde los mitos griegos se sitúan en un contexto más amplio e intercultural. No cabe duda de que algunos mitos griegos pueden retrotraerse hasta orígenes indoeuropeos, dado que revelan varios elementos comunes a mitos procedentes de partes del mundo tan distantes entre sí como Roma, Persia y la India[1]. Los mitos griegos también estuvieron fuertemente influidos por culturas vecinas como la egipcia o las frecuentemente llamadas "del próximo oriente", incluyendo la sumeria, acadia, asiria, babilonia y aún más (algunas de estas, como la hitita, hoy

[1] West 2007.

consideradas indoeuropeas)[2]. Algunos estudiosos han buscado un origen micénico en los mitos griegos, o en la civilización minoica anterior, o en algún otro estrato prehelénico[3]. Estos estudios iluminan muchos aspectos de los mitos griegos, pero se omiten en el estudio general que aquí presentamos pues no constituyen en sí mismos teorías acerca del mito[4]. Con todo, la evidencia comparativa ha inspirado a menudo teorías del mito. Ejemplos de ello son el argumento, ya obsoleto, del origen del mito en el culto solar, asociado al nombre de Max Müller, un experto en sánscrito, o las hipótesis sobre la estrecha relación entre mito y rituales anuales, para las que hay soporte material en relación con el próximo oriente, pero cuya evidencia es extremadamente escasa en relación con Grecia. Tales conjeturas se mencionarán convenientemente más adelante.

1. Definiciones de Mito

El término griego *mŷthos* significa "palabra" o "discurso", o cualquier cosa que se dice o se piensa. Puede referirse a un proverbio o a un rumor, a un mensaje o a un relato, en ocasiones ficticio, como una leyenda o una fábula. No existe en griego clásico un término que designe específicamente el sentido moderno de "mito", que difiere, por un lado, de un relato verdadero y, por otro lado, de una mera invención, como en la novela. En otras palabras, el mito se encuentra en alguna parte entre la realidad y la ficción, aunque nosotros supongamos de forma natural que una historia debe ser lo uno o lo otro (i.e. realidad y ficción son categorías mutuamente excluyentes y cerradas)[5]. Para cualquier teoría del mito es fundamental el reconocimiento de que los mitos se cuentan y se vuelven a contar, y que nuestro conocimiento de los mitos depende de historias recogidas en textos o sugeridas en las artes visuales. Es más, cualquier historia puede aparecer en múltiples versiones y ninguna de estas versiones es más auténtica que las otras. Sin duda, poetas sofisticados reelaboraron de forma intencionada estos relatos, como Estesícoro, por ejemplo, que afirmó en su famosa palinodia que Helena nunca fue a Troya (esta es la base del argumento de la *Helena* de Eurípides)[6]. Pero no hay modo de saber si otras versiones de la historia son más antiguas u originales.

A diferencia de la ficción, los mitos parecen tener un referente externo, codificado en la tradición; por lo tanto, tiene sentido preguntarse si Sófocles o Eurípides modificaron la historia en sus obras, o si añadieron o quitaron algo importante, de

---

2 West 1997.

3 Nilsson 1972.

4 Sobre este asunto, vid., en este mismo volumen, los capítulos de Campos Daroca y Tozza.

5 Algo parecido se ha sostenido en relación con la poesía arcaica en general, dado que ocuparía un espacio intermedio entre la verdad y la falsedad. Así, Roberta Ioli 2018: 16 afirma lo siguiente: "Alla dicotomia tra un'estetica della verità e un'estetica della finzione, l'età arcaica risponde con un'esperienza per noi sorprendente, in cui i due ambiti spesso coincidono, non nel senso che verità è menzogna, ma nella riabilitazione di un'idea di finzione che diventa accesso alla verità".

6 Cf. el capítulo a cargo de Pura Nieto en este volumen.

un modo que es irrelevante en el caso de la novela[7]. No nos preguntamos si Charlotte Brontë omitió algo en su narración sobre Jane Eyre, pues sabemos que esta existe sólo como personaje de ficción. Con todo, también sabemos que los mitos no son como los relatos históricos y es precisamente por esta razón por la que pueden modificarse al volver a contarse sin que se les tache de falsedades. Esta misma indeterminación penetra nuestra idea de mito.

Los diccionarios, como es natural, ofrecen fórmulas de compromiso. El diccionario *The Merriam* Webster, por ejemplo, define mito como "un relato generalmente *tradicional* de *acontecimientos presumiblemente históricos*"[8]; "presumiblemente" sugiere que los acontecimientos no son del todo verdaderos pero que tampoco son simplemente invenciones. Dado el estatuto ambiguo del mito respecto a la verdad, los léxicos buscan otros criterios para definirlo, inspirados, como veremos, por una u otra teoría moderna. Una estrategia es insistir en el carácter tradicional del mito; por ejemplo, la definición del diccionario Oxford (como la del *Merriam Webster*) empieza: "Un relato *tradicional*…"[9]. Pero esta descripción no distingue entre mito y *folktale*, leyenda, fábula y similares. Así, las definiciones a menudo proceden a especificar el contenido del mito, que, por ejemplo, tiene que ver con acontecimientos remotos en la historia de un pueblo o del mundo, o que implica típicamente a seres sobrenaturales. Es más, a menudo sugieren una función para el mito. Así, el diccionario *The Merriam Webster* afirma que los mitos son historias "*explicativas de un fenómeno natural o social*". Wikipedia (el primer recurso de consulta en asuntos científicos hoy en día) ofrece la siguiente definición abarcadora: "Un mito (…) es un relato tradicional que se refiere a unos *acontecimientos prodigiosos* o fantásticos, protagonizados por *seres sobrenaturales o extraordinarios*, tales como dioses, semidioses, héroes, monstruos o personajes fantásticos, los cuales buscan dar una *explicación* a un hecho o un fenómeno"[10]. Otro rasgo citado a menudo en la definición de mito es la estructura formal de la narración, que parece ajustarse a ciertos patrones. Los mitos también se asocian frecuentemente a los rituales religiosos y a veces se piensa que contienen implícita o alegóricamente una verdad más profunda sobre la naturaleza, la psicología humana, o lo divino. Podemos ver estos rasgos combinados en la definición del mito ofrecida por José Manuel

---

7 Cf. Vernant 1991: 25: "Cuando, en la época helenística, un autor como Calímaco retoma un tema legendario para ofrecer una nueva versión, no tiene oportunidad de modificar arbitrariamente los elementos rehaciendo el argumento a su placer. Se inscribe en una tradición, y si se acomoda estrictamente a ella o se desvía en algún punto, está contenido por ella, se apoya en ella y debe referirse a ella, al menos implícitamente, si quiere que su narración sea comprendida por el público [...]. Sin que lo reconozca, el autor debe plegarse a las leyes de este juego de asociaciones, oposiciones y homologías que la serie de versiones anteriores establece y que constituye el armazón conceptual común a este tipo de narraciones".

8 Disponible en línea: https://www.merriam-webster.com/dictionary/myth [20/07/2019]. Toda la cursiva es mía.

9 Disponible en línea: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100220460 [20/07/2019].

10 Disponible en línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Mito [20/07/2019].

Losada: "El mito es un relato *explicativo*, *simbólico* y dinámico, de uno o varios *acontecimientos extraordinarios* personales con *referente trascendente*, que *carece en principio de testimonio histórico*, se compone de una serie de *elementos invariantes* reducibles a temas y sometidos a crisis, presenta un *carácter conflictivo*, emotivo, *funcional*, *ritual* y *remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas*, particulares o universales"[11]. Las teorías del mito que subyacen en cada uno de estos elementos no son siempre tan compatibles unas con otras como puede sugerir esta abarcadora definición y queda la posibilidad de que el propio "mito" no sea una categoría universal sino una categoría aplicable a un lugar y tiempo determinados. Veamos cómo han penetrado las teorías modernas en las definiciones de mito arriba expuestas.

Tomemos, en primer lugar, la aproximación formalista al mito, según la cual los mitos son relatos con una cierta estructura o patrón; a esto es a lo que se refiere Losada al hablar de "*una serie de elementos invariantes*", y en términos generales podemos clasificar este método bajo el título de narratología. Las primeras iniciativas de semejante clasificación sistemática de tipos de argumentos surgieron en los estudios de folklore. Aunque los relatos tradicionales (*folktales*) no son precisamente mitos, algunas fórmulas, como las que implican elementos extraordinarios en el nacimiento, las aventuras o la muerte del protagonista, resultan características de los relatos heroicos. Incluso historias que no parecen tener una relación evidente entre sí pueden ser el resultado de variantes de un mismo motivo narrativo, tal como han revelado las interpretaciones estructuralistas. Los mitos también han sido definidos por los tipos de personajes o acontecimientos que abundan en ellos (los "*seres sobrenaturales o extraordinarios*" de la definición en Wikipedia); así, historias de dioses o de mortales de una talla superior a la humana, o historias que relatan acontecimientos prodigiosos como inundaciones globales o la creación del universo (los "*acontecimientos extraordinarios*" de la definición de Losada), son consideradas mitos. Pero los mitos también han sido vistos como alegorías, es decir, como relatos que comunican verdades profundas en un lenguaje codificado que debe ser descifrado, ya sea por tratarse de una sabiduría secreta, ya sea porque las categorías intelectuales necesarias para desarrollar tales ideas todavía no se habían desarrollado (el "*referente trascendente*", en palabras de Losada). En la antigüedad, por ejemplo, los mitos fueron a veces interpretados como una forma temprana de ciencia que revelaba información sobre la naturaleza del mundo o del alma humana. Esta metodología está muy viva todavía, por ejemplo, en las tendencias psicoanalíticas, que han descubierto en los mitos percepciones fundamentales de la psique humana ("*un relato ... simbólico*"). Otras han hallado en los mitos explicaciones simbólicas de los ciclos y actividades naturales; de esta forma, una buena parte de los mitos ha sido interpretada como la representación del ciclo agrícola anual, desde la siembra a la siega, o, alternativamente, como ritos de caza, que podrían datar de anteriores

[11] Losada 2012: 9.

épocas preagrarias (historias "*explicativas de un fenómeno natural o social*"). También se ha considerado que los mitos contienen un germen de verdad histórica, que se ha distorsionado con el tiempo; esta visión tuvo exponentes incluso en la antigüedad clásica ("*acontecimientos presumiblemente históricos*"). Otra versión de esta tendencia es ver los mitos como explicaciones de rituales o prácticas religiosas al uso, cuyos orígenes son oscuros ("*una cosmogonía o una escatología*"). Pero los mitos pueden ser interpretados también como modos estratégicos de propagación de determinadas ideologías, por ejemplo, las relativas a los roles de género o a las relaciones intrafamiliares; en este caso, desearíamos deconstruir los mitos y revelar sus sesgos inherentes (los mitos delatan "*un carácter conflictivo*").

Este libro se centra en la Grecia antigua, que nos ha legado no sólo la palabra "mito" sino buena parte de la base sobre la que se asientan las teorías modernas sobre el mito. Hay buenas razones para creer que los griegos reconocieron implícitamente el tipo de historia que identificamos como mito. Por ejemplo, los poetas trágicos seleccionaron para sus obras lo que nosotros reconocemos como mitos, y solo en ocasiones se salieron de este patrón, como cuando Esquilo compuso una tragedia quasi-histórica sobre la derrota de Jerjes en la Segunda Guerra Médica (los *Persas*), o cuando Agatón, según nos cuenta Aristóteles (*Poética* 1456a), experimentó con el uso de personajes propios en su *Anthos*, frente a las conocidas historias tradicionales sobre Orestes, Edipo y demás. Vemos aquí la misma posición del mito frente a la historia y la ficción que hemos mencionado más arriba. Así también, mitógrafos como ps. Apolodoro, e incluso mucho antes que él, seleccionaron para sus colecciones los tipos de historias que nosotros consideramos como mitos[12]. Pero ¿cuáles eran sus rasgos decisivos? A continuación, voy a examinar las distintas tendencias bosquejadas más arriba, acompañadas de ejemplos que ilustren cómo han servido para iluminar uno u otro mito. He intentado describir cada teoría en la medida de lo posible con las palabras del o los autor/es que más contribuyeron a su desarrollo, en lugar de citar fuentes secundarias[13]. En la conclusión, aplicaré estas teorías a la interpretación de un solo mito, el de Edipo, e intentaré evaluar lo que cada una puede aportar a la comprensión de la historia subyacente.

2. Mito y Narración

Empecemos, pues, con el formalismo. Vladimir Propp (1928) inauguró la investigación de la morfología del cuento popular centrándose en ejemplos rusos que revelan, en su opinión, rasgos constantes en su estructura y personajes. Escribe Propp: "Compararemos entre sí los casos siguientes":

[12] Cf. el capítulo de este libro a cargo de Charles Delattre, así como Cameron 2004.

[13] Para una excelente actualización bibliográfica, cf. Nieto Hernández 2010, disponible en línea en http://www.oxfordbibliographiesonline.com/display/id/obo-9780195389661-0036. Para una indagación general sobre las teorías del mito, cf. Edmunds 2014[2]; Dowden 1992; Csapo 2005; y Saïd 2008.

1. El rey da un águila a un valiente. El águila se lleva a éste a otro reino.
2. Su abuelo da un caballo a Sutchenko. El caballo se lleva a Sutchenko a otro reino.
3. Un mago da una barca a Iván. La barca se lleva a Iván a otro reino.
4. La reina da un anillo a Iván. Dos fuertes mozos surgidos del anillo llevan a Iván a otro reino, etc.[14]

Propp observa: "En los casos citados, encontramos valores constantes y valores variables. Lo que cambia, son los nombres (y al mismo tiempo los atributos) de los personajes; lo que no cambia son sus acciones, o sus funciones. Se puede sacar la conclusión de que el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes*"[15]. En conclusión:

1. Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento.
2. *El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es limitado*[16].

Podemos tomar como ejemplo de esas funciones el rasgo que Propp describe, con estilo característicamente técnico, como "EL HÉROE SE VA DE SU CASA (definición: partida, designada con ↑)." Propp señala: "Esta partida representa algo distinto del alejamiento designado más arriba con *β*. La partida del héroe-buscador es, además, diferente de la del héroe-víctima. El primero tiene por finalidad una búsqueda, el segundo da sus primeros pasos por un camino sin pretender búsqueda ninguna, pero le esperan toda clase de aventuras"[17].

La obra de Propp sólo se tradujo al inglés treinta años después de su publicación original en ruso. En 1936, Lord Raglan publicó de forma independiente su estudio sobre el héroe mítico, en el que enumeró 22 rasgos de la historia del héroe:

1. La madre del héroe es una doncella regia;
2. su padre es un rey y,
3. por lo general, un pariente próximo de su madre, pero
4. las circunstancias de su concepción son inusuales y
5. también se cree que es el hijo de un dios.
6. En su nacimiento intentan matarlo, ya sea su padre, ya sea su abuelo materno, pero

[14] Propp 1992: 31-32.
[15] Propp 1992: 32.
[16] Propp 1992: 33.
[17] Propp 1992: 49.

7. es raptado y
8. criado por padres adoptivos en un país lejano.
9. No se nos dice nada de su infancia, pero,
10. al alcanzar la madurez, regresa o se dirige a su futuro reino.
11. Tras una victoria sobre el rey y/o un gigante, dragón, o fiera salvaje,
12. se casa con una princesa, por lo general la hija de su antecesor, y
13. se hace rey.
14. Durante un tiempo reina sin problemas y
15. dicta leyes, pero
16. después pierde el favor de los dioses o de sus súbditos y
17. es expulsado del trono y la ciudad, tras lo cual
18. sufre una muerte misteriosa,
19. a menudo en la cima de una colina.
20. Sus hijos, si los tiene, no le suceden en el trono.
21. Su cuerpo no recibe sepultura, aunque, con todo,
22. tiene uno o más sepulcros consagrados.

La aplicación de este modelo a las historias de Edipo, Rómulo y Moisés es evidente y no nos sorprende: esos fueron los relatos en los que Raglan basó su análisis. Joseph Campbell popularizó el modelo de Raglan, añadiéndole una interpretación psicoanalítica, en su libro *El héroe de las mil caras* (publicado por primera vez en 1949), en el que tilda el modelo arquetípico de "monomito" (*monomyth*). En el capítulo sobre "La partida", Campbell escribe:

> "Este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de 'la llamada de la aventura', significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña; o un profundo estado de sueño; pero siempre es un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles. El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar al cabo la aventura, como hizo Teseo cuando llegó a la ciudad de su padre, Atenas, y escuchó la horrible historia del Minotauro; o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno, como Odiseo, que fue transportado por el Mediterráneo en los vientos del encolerizado dios Posidón"[18].

Por supuesto, no todos los mitos tienen que ver con las vidas de los héroes. Los mitos de creación, por ejemplo, tienen una estructura distinta, igual que las historias de fundación de ciudades. Pero la idea de que los mitos se conforman a, y pueden

[18] Campbell 1950: 60.

ser identificados por, esquemas narrativos constituye una de las mayores aproximaciones al mito.

Una variación de la teoría narratológica es la interpretación estructuralista del mito promovida por Claude Lévi-Strauss. Él también observó que hay variantes en los mitos, con lo que, por ejemplo, "tesoro" y "peligro" pueden estar diferentemente representados. Sin embargo, Lévi-Strauss veía las distintas variantes como sistemáticas y constitutivas de un modelo más amplio, como si fueran imágenes especulares unas de otras, al menos en parte. Lévi-Strauss cita un relato de la *Extirpación de la Idolatría del Perú*, del padre y misionero español P. J. de Arriaga (Lima 1621), quien consignó que en cierta región del Perú de su tiempo, "en las épocas de frío más intenso, el sacerdote convocaba a todos los habitantes que, se sabía, habían nacido con los pies para adelante, a los que tenían un labio partido, y a los gemelos"[19]. Lévi-Strauss se pregunta cuál podría ser la relación entre nacimientos de nalgas, labios leporinos y gemelos. A modo de explicación, cita la versión de un mito en la que "no existen gemelos de ninguna especie, ya que se trata de dos hermanas que viajan para encontrar, cada una de ellas, un marido". Las muchachas se encuentran con unos burlones que fingen ser los maridos con los que deberían casarse y pasan la noche con ellos. Ambas darán más tarde a luz a un hijo. Después de yacer con el burlón, la hermana mayor va a visitar a la abuela:

> "que es una cabra montés además de una especie de maga; como ésta ya sabe que su nieta está por llegar envía a una liebre para darle la bienvenida en el camino. La liebre se esconde bajo un tronco caído en medio del camino y cuando la joven levanta la pierna para pasar por encima del tronco la liebre puede ver sus partes genitales y lanza una parrafada muy poco apropiada. La joven se pone furiosa y le pega con un palo, hendiéndole la nariz. Esta es la razón por la que los animales de familia leporina tienen ahora una nariz y un labio superior partidos; en las personas se denomina labio leporino, a causa de esta particularidad anatómica de los conejos y las liebres. En otras palabras, la hermana mayor comienza a dividir el cuerpo del animal. Si esta división fuese llevada hasta el final –si no se detuviese en la nariz y continuase por todo el cuerpo hasta la cola– ella transformaría a un individuo en dos gemelos, es decir, en dos individuos idénticos porque ambos serían parte de un todo. En este sentido es extremadamente interesante descubrir la concepción que los indios americanos, a lo largo de toda América, desarrollaron del origen de los gemelos"[20].

Lévi-Strauss extrae, a partir de creencias locales, una asociación entre diversos aspectos de la división –labio leporino, gemelos y, como resultado, nacimiento de nalgas, pues la "posición de la muchachita del labio partido es muy simétrica con respecto a la posición de la liebre en el mito que mencioné anteriormente: cuando se agacha debajo de la heroína al esconderse bajo el tronco que le obstaculiza el

[19] Lévi-Strauss 1987: 53.
[20] Lévi-Strauss 1987: 58-59.

camino, la liebre estaría en relación con ella exactamente en la misma posición que tendría si hubiese nacido de la muchachita con los pies para adelante"[21]. Cada versión es una variación caleidoscópica de otra.

3. Mito y Rito

Las teorías arriba expuestas pueden describirse como formalistas en la medida en que no ofrecen interpretaciones más allá de la estructura narrativa, aunque cada uno de sus autores contemple, de hecho, explicaciones más profundas. Lévi-Strauss, por ejemplo, sostuvo que los mitos de incesto servían para promover la solidaridad comunitaria al exigir un matrimonio externo a la familia individual. En lo que atañe al contenido de los mitos, una escuela interpretativa en ocasiones identificada como ritualista, y que se hizo famosa a principios del siglo veinte, vio en al menos una diversidad de mitos griegos el reflejo del ciclo anual de la agricultura. Sir James Frazer, cuya voluminosa enciclopedia sobre el mito, titulada *La rama dorada*, ejerció una poderosa influencia en opiniones posteriores, explicaba que Atis era "otro de los dioses cuya supuesta muerte y resurrección tenía profundas raíces en el credo y ritual del Asia Occidental"[22]. Continúa Frazer:

> "Lo mismo que éste [Adonis], parece ser que Atis fue un dios de la vegetación y en los festivales anuales que se celebraban en primavera se lloraba su muerte y se regocijaban con su resurrección. (…) Se contaba que Atis había sido un pastor o vaquero joven y hermoso, amado por Cibeles, madre de los dioses, gran diosa asiática de la fertilidad que tenía su morada principal en Frigia. Algunos sostenían que Atis era su hijo. A semejanza de otros muchos héroes, se consideraba milagroso su nacimiento; su madre Nana, una virgen, lo concibió al poner una almendra o una granada en su regazo".

Reconocemos aquí el nacimiento excepcional del héroe. Pero estos héroes están destinados a morir jóvenes y su muerte es celebrada anualmente en ritos comunitarios. Este tipo de rituales podían implicar lamentaciones extremas e incluso automutilación por parte de los sacerdotes del culto (como en las prácticas de los llamados *Galli*, adoradores de Cibeles). Con todo, al final, "cuando llegaba la noche, la tristeza de los adoradores se convertía en gozo; súbitamente brillaba una luz en las tinieblas, la tumba se abría, el dios se levantaba de entre los muertos, y cuando el sacerdote tocaba los labios de los llorosos acongojados con el bálsamo, les musitaba suavemente en los oídos la alegre nueva de salvación"[23]. Frazer afirma: "El primitivo carácter de Atis como espíritu arbóreo se deduce claramente

---

[21] Lévi-Strauss 1987: 60.
[22] Cf. capítulo 34 de Frazer 1951[2]: 402.
[23] *Ibid*: 406.

del papel que juega el pino en su leyenda, en su ritual y en sus monumentos"[24]. Pero el modelo es análogo al de otros ritos agrarios: "de modo parecido la efigie del espíritu del grano recogido en la siega se guarda con frecuencia hasta la siguiente cosecha, en que se la reemplaza con nueva imagen. No cabe duda que la intención original de estas costumbres fue la de mantener vivo todo el año al espíritu de la vegetación. La razón que tuvieran los frigios para elegir al pino como árbol sagrado sólo podemos conjeturarla"[25].

Podemos aclarar la imagen: cada año, la tierra, frecuentemente imaginada como maternal (de ahí la expresión "madre tierra"), da a luz al trigo u otro cereal, concebido como su descendencia. El grano crece durante el verano, solo para ser segado en la época de la cosecha, y así muere el hijo. Pero una parte de la semilla se conserva para fertilizar de nuevo a la tierra, simbolizada en el matrimonio ritual del grano y la tierra –su propia madre. Visto así, el hijo se convierte en el consorte de la madre y en el padre del desarrollo del próximo año. Imagínense las variantes de este modelo. El hijo se casa con la madre (Edipo); la madre asesina al marido, es decir, al grano del año anterior (Clitemnestra); la madre asesina al hijo, la cosecha del año siguiente (Penteo); el hijo mata al padre, o sea, al grano del año anterior (Edipo de nuevo); el hijo, reluctante a acatar el poder maternal, abole el ciclo matando a su propia madre (Orestes). Muchos de los argumentos de la tragedia clásica pueden conformarse a este modelo mediante la variación de papeles en la estructura general.

En efecto, Erich Neumann, en su libro titulado audazmente *Orígenes e historia de la consciencia* (publicado originalmente en alemán en 1949), sostenía que las versiones que inciden en la rebelión del hijo contra la madre marcan una nueva etapa en la conciencia humana. El niño se libera del vínculo con la madre, característico de una época matriarcal anterior en la evolución humana, en la que la figura dominante del panteón divino era la diosa madre. Neumann fue discípulo y amigo cercano de Carl Jung y aplicó las ideas de Jung sobre la evolución del individuo, desde la infancia hasta la madurez, a las distintas etapas, según él, del mito. Así, sostuvo que los cambios evolutivos en la relación entre el ego y el inconsciente se expresaron mitológicamente a través de las diferentes figuras arquetípicas del uroboros (*i.e.* la serpiente que se muerde su propia cola), la Gran Madre, el dragón, etc., con las que el inconsciente se presenta al ego o con las que el ego se figura al inconsciente. Al tomar las fases arquetípicas como etapas del desarrollo del ego consciente, podemos interpretar la figuras mitológicas del niño, el adolescente y el héroe como fases de la propia transformación del ego. Neumann llega incluso a afirmar que la cultura minoica fue para los griegos el periodo prehistórico de la Gran Madre, cuyo culto fue predominante en aquella cultura. La mitología griega sería en su mayor parte la mitología de la lucha con el dragón de la consciencia,

[24] Cf. capítulo 35 de Frazer 1951[2]: 408.
[25] *Ibid*.

que se bate por la independencia, y esta lucha fue decisiva para la importancia espiritual de Grecia[26].

La idea de que la conciencia humana evolucionó desde un estadio primitivo hasta la completa realización individual del hombre moderno está arraigada en la antropología del siglo XIX, cuando Lucien Lévy-Bruhl, por ejemplo, argumentaba que los procesos mentales de las sociedades "primitivas" no coinciden con los que estamos acostumbrados a describir en sociedades de nuestro tipo[27]. Pero los mitos no tienen por qué reflejar tanto etapas de la conciencia humana cuanto formas y prácticas sociales a las que la gente intenta dar sentido y, hasta cierto punto, controlar por medio de historias narrativas. Walter Burkert, por ejemplo, en su influyente monografía titulada *Homo Necans* o "El hombre asesino", persiguió el rastro de muchos mitos hasta la época preagraria del Paleolítico, en la que las fuentes primarias de sustento eran piezas de caza salvaje. En sus palabras:

> "El ser humano se distingue de los demás seres vivos, entre otras cosas, por ocuparse de sus muertos. Los entierros ofrecen uno de los conjuntos arqueológicos más importantes de la prehistoria; son un testimonio inequívoco, como el uso del fuego y las herramientas, de la humanización del hombre desde el Paleolítico inferior. (…) Se ha podido documentar que, en el Paleolítico inferior, la práctica del entierro de osos fue aproximadamente contemporánea al entierro de hombres. Desde el principio, el ritual fúnebre se yuxtapone al ritual de sacrificio y de caza; ambas costumbres se interpenetraron. En la paleontología y la etnología goza de amplia aceptación la tesis de que el hombre muerto y el animal muerto eran tratados de igual forma, ya que en ambos casos el ritual correspondiente estaba relacionado con la muerte. Apenas supone ninguna diferencia decir que el animal cazado es tratado como un ser humano o, inversamente, que éste es tratado como un animal de caza o sacrificial. El homo sapiens es tan homo necans como homo sepeliens"[28].

Según Burkert, las distintas formas de sacrificio y los mitos que surgieron en torno a ellas en el período clásico ofrecen restos o vestigios de preocupaciones que fueron centrales en los tiempos del Paleolítico[29].

4. Mito y Sociedad

Una explicación más estrictamente social del mito es la asociada a Georges Dumézil. Este estudioso observó que, entre los elementos comunes que los mitos

---

[26] Cf. Neumann 265. Matar un dragón parece haber sido un motivo ampliamente difundido en el folklore indoeuropeo. Cf. Watkins 1995.

[27] Lévy-Bruhl 1926: 14. Cf., también, Cassirer 2013.

[28] Burkert 2013: 90-91.

[29] Cf. Girard 1983, para la teoría, que encuentra un referente especial en la historia de Edipo, de que el sacrificio de un chivo expiatorio es el acto por el que se establecen las distinciones éticas fundamentales y, así, resulta esencial para la constitución de la propia civilización.

griegos comparten con los repertorios mitológicos de una buena parte de otras tradiciones indoeuropeas, como las de Roma, la India, Persia y los Celtas, está la división tripartita, implícita o explícita, de las clases sociales, o lo que Dumézil llamó "funciones". Estas funciones son la regia, combinada con la sacerdotal; la militar y la productora en general, que constituye el estrato más bajo, aunque se caracterice sobre todo por su riqueza. Ecos de esta estructura pueden reconocerse en la imagen de la ciudad ideal de la *República* de Platón, que está constituida por tres clases –los reyes-filósofos, los guardianes y los campesinos–, aunque subyace en una gran variedad de mitos en los que Platón pudo haberse inspirado. Dumézil analizó el ritual indio *pravargya*, pues revelaba "correspondencia entre los tres segmentos del cuerpo humano (cabeza, tronco, parte baja del cuerpo), las tres funciones sociales y las tres partes superpuestas del universo"[30]. En el curso del ritual, el sacerdote pronuncia tres fórmulas: "en la primera fórmula, nombra al cielo y al *brahman* (neutro, principio de la primera función y esencia de la clase de los brahmanes); en la segunda nombra a la Atmósfera y al *kṣatra* (principio de la segunda función y esencia de la clase de los guerreros); en la tercera nombra a la Tierra y a la *viś* (principio de la tercera función y esencia de los ganaderos-agricultores)"[31]. Dumézil considera que estas funciones conforman implícitamente también las leyendas heroicas, como ilustran, por ejemplo, las hazañas de Idra en la épica hindú, el escandinavo Starkaðr (en latín, Starcatherus), y el griego Heracles. Dumézil llamó a este modelo "los tres pecados del guerrero". "En su forma completa, consiste en lo siguiente: un personaje, guerrero o campeón eminente, y como tal, generalmente útil a los dioses o a los hombres, comete, sin embargo, tres pecados sucesivos, muy separados en el tiempo, uno en cada uno de los dominios funcionales (el sagrado, el de la moral guerrera y el de la riqueza o de la sexualidad)"[32]. Los mitos, por lo tanto, expresan y refuerzan las distinciones sociales que son arcaicas pero que siguen conformando las ideologías de arreglos civiles posteriores.

5. Mito y Verdad

Ya en la antigüedad, los pensadores llegaron a postular que los mitos de héroes y dioses eran en realidad recuerdos distorsionados de personas reales con un carácter extraordinario, o de acontecimientos asombrosos. Por la época de Aristóteles, una figura de nombre Paléfato creó un conjunto de explicaciones breves de diferentes mitos titulado *Sobre fenómenos increíbles*, en cuyo prefacio observaba: "Los poetas y logógrafos convirtieron algunos hechos en cosas más increíbles y sorprendentes para maravillar a los hombres. Yo sé que tales cosas no pueden ser como se cuentan; pero también entiendo que, si no hubieran sucedido,

30 Dumézil 2016: 333.
31 *Ibid*.
32 Dumézil 2016: 336.

no se narrarían"[33]. Por tomar un breve ejemplo, el capítulo catorce dice así: "Es semejante también la leyenda sobre Calisto: que ésta se convirtió en osa cuando estaba cazando. Yo afirmo que fue devorada cuando, durante una cacería, vino a parar en cierto momento a una espesura donde había un oso. Y los compañeros de caza, cuando vieron que había entrado pero no salía, dijeron que la muchacha se había convertido en osa". Este espíritu racionalizador se asocia especialmente con Evémero, que vivió en torno al 300 a.C., y por eso a veces se le llama evemerista hoy en día. Evémero compuso un relato novelesco llamado *Hierá Anagraphé* o *Historia Sagrada*, en el que describió su viaje a isla de Panquea en el océano Índico. Aquí pretende haber encontrado una inscripción en el templo de Zeus Trifilio que explicaba que el dios olímpico Urano, su hijo Crono y Zeus, el hijo de Crono, fueron en realidad reyes cuya fama se magnificó hasta el punto de llegar a ser posteriormente considerados como dioses. Solo han sobrevivido algunos fragmentos de la obra de Evémero, citados por autores tardíos que también pudieron basarse en la traducción latina llevada a cabo por el famoso poeta Enio. Hay quien ha especulado que Enio quiso sugerir que la nobleza romana podía aspirar a su propia deificación, algo que luego se convirtió en práctica con los emperadores fallecidos. En la llamada Edda en prosa, creada en el siglo XIII, el erudito cristiano oriundo de Islandia, Snorri Sturluson, propuso que los dioses nórdicos fueron originariamente figuras históricas; así, por ejemplo, se dice que Odín había sido descendiente de Príamo, el rey de Troya. Que los mitos puedan ser considerados como historias degradadas de personas reales no ha carecido de defensores en los tiempos modernos. A modo de ejemplo podemos citar las explicaciones racionalistas de los milagros y la resurrección de Jesús, que, no sin cierta ironía, dirigen contra el Cristianismo la estrategia desarrollada por los antiguos Padres de la Iglesia, que buscaron desacreditar las creencias paganas por este mismo medio.

Según algunas interpretaciones, los mitos no son solo modos de trasladar al ritual determinadas prácticas sociales, sino que expresan profundas verdades religiosas o psicológicas que trascienden cualquier momento dado. Como afirmara Mircea Eliade en su influyente estudio titulado *El mito del eterno retorno*, "las concepciones metafísicas del mundo arcaico no siempre se han formulado en un lenguaje teórico, pero el símbolo, el mito, el rito, a diferentes niveles y con los medios que les son propios, expresan un complejo sistema de afirmaciones coherentes sobre la realidad última de las cosas, sistema que puede considerarse en sí mismo como una metafísica. Sin embargo, es esencial comprender el sentido profundo de todos esos símbolos, mitos y ritos para lograr traducirlo a nuestro lenguaje habitual"[34]. Los símbolos y los propios ritos remitirían, por supuesto, a prácticas contemporáneas; así, para Eliade, antes del descubrimiento de la agricultura, el hombre no habría

[33] Para las citas de Paléfato usamos la traducción de Manuel Sanz Morales en la editorial Akal.
[34] Eliade 1959 (se cita la traducción castellana, 2018: 9).

captado el sentido religioso de la vegetación, pero con este descubrimiento, el hombre identificó su destino con el destino de la planta, tradujo el sentido de la existencia humana en términos vegetativos[35]. Eliade se une a pensadores como Lévy-Bruhl y Cassirer al suponer que los mitos de los antiguos expresaban una visión del mundo concreta y distinta de la de los modernos. Como señala Eliade, la principal diferencia entre el hombre de las sociedades tradicionales y arcaicas y el hombre de las sociedades modernas, con su fuerte impronta judeocristiana, radica en el hecho de que el primero se siente indisolublemente ligado al Cosmos y a los ritmos cósmicos, mientras que el segundo insiste en que está ligado sólo a la historia. Por supuesto, para el hombre de las sociedades arcaicas, el Cosmos también tiene una "historia", aunque solo sea porque es creación de unos dioses y se cree que ha sido organizado por seres sobrenaturales o héroes míticos. Pero esta "historia" del Cosmos y de la sociedad humana es una "historia sagrada", preservada y transmitida por los mitos. Más aún, es una "historia" que se puede repetir indefinidamente, en el sentido de que los mitos sirven de modelos para ceremonias que periódicamente reactualizan los tremendos acontecimientos que ocurrieron al principio del tiempo[36].

La idea de Eliade de "reactualización" alude a la función ritual de los mitos en las celebraciones anuales o estacionales, pero este concepto de una historia sagrada tiene sus antecedentes en antiguas interpretaciones alegóricas, que veían los mitos como narraciones simbólicas o codificadas de fenómenos naturales que incluían la geografía, la meteorología, la naturaleza de la psique humana, etc. En su ensayo *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, Plutarco afirma que el nombre de una divinidad en la poesía homérica puede referirse a la verdadera deidad, pero también puede significar lo que la divinidad simboliza (23 A-B). Por ejemplo, cuando Sófocles llama a Ares "ciego" (F 838 Radt = 754 Nauck^2), no quiere decir que el dios esté literalmente privado de vista, sino que la guerra no hace distinciones. Así también, explica Plutarco, el nombre de Zeus puede referirse al gran dios, pero también puede representar el destino o la suerte. Los poetas antiguos hicieron uso de este tipo de metonimias, afirma Plutarco, porque todavía no existía la palabra *týkhe* (24 A), que, de hecho, no aparece en la épica arcaica, aunque los poetas sabían, por supuesto, que ocurrían acontecimientos azarosos. Debe aprenderse a distinguir aquellos pasajes en los que se hace referencia a la divinidad de aquellos otros en los que el nombre de la divinidad equivale a un fenómeno abstracto.

La alegoría lleva un paso más allá el método recomendado por Plutarco, pues interpreta episodios enteros en un sentido misterioso. Heráclito el rétor o el alegorista, probablemente un contemporáneo aproximado de Plutarco, creó una exégesis alegórica de la *Ilíada* y la *Odisea* en la que a veces se le fue un poco la mano. Un ejemplo de ello es su elucidación del pasaje de la *Ilíada* (5. 392-93) en el que la

35 Eliade 1973: 103.
36 Eliade 1959: vii-viii.

madre de Afrodita, Dione, consuela a su hija, a la que había herido Diomedes, diciéndole que Hera también sufrió cuando Heracles la hirió en el seno con una flecha de tres puntas. Explica Heráclito:

> "Homero nos presenta a Hera herida por Heracles, queriendo con ello hacernos un símil de lo siguiente: Heracles fue el primero que, usando de la divina inteligencia, disipó el aire turbio [*aer*, ἀήρ, anagrama de Hera ο Ἥρα], el cual, a modo de sombra, empaña el juicio de cada persona; y, con sus muchas amonestaciones, cubrió de heridas la ignorancia de cada uno de los hombres. Por esta causa, el héroe dispara las flechas de su arco desde la tierra hacia el cielo, ya que todo filósofo, encerrado en un cuerpo mortal y terrestre, envía su alma, como una flecha alada, a las regiones celestes. Homero añade inteligentemente: *hiriéndola con una flecha de tres puntas*, queriendo designar, de modo conciso, con esta 'flecha de tres puntas', las tres ramas de la filosofía [*i.e.* lógica, física, ética]"[37].

Menos imaginativa es la interpretación de Heráclito del conocido pasaje del primer canto de la *Ilíada* (194-200), en el que Atenea baja del Olimpo para impedir que Aquiles dé muerte a Agamenón. Según Heráclito (17-20):

> "Lo primero que puede decirse, a raíz de lo expuesto, es que la diosa, con una rapidez extrema, abandona su agradable estancia en el cielo y se presenta en el momento en que Aquiles desenvaina la espada, para impedir un asesinato (…). Un saber brillante y eminentemente filosófico, expresado en forma alegórica, subyace en estas reflexiones. Incluso Platón, tan ingrato para con Homero en la *República*, tiene que reconocer, a partir de estos versos, que se ha apropiado de la teoría homérica sobre el alma. Platón divide la totalidad del alma en dos partes: la parte que razona y la parte a la que él llama irracional. Y distingue aún, en la parte no racional, dos elementos específicos: a uno lo denomina concupiscible, y al otro, irascible. Y asigna a cada uno de ellos como una especie de morada (…). Esta idea que nos transmite Homero, la confirma sirviéndose de una alegoría a propósito de Atenea: cuando Aquiles, henchido de cólera, se precipita sobre la espada, nublada su facultad de razonar por el furor que anidaba en su pecho, es precisamente la mente la que, al poco tiempo, le arranca de la embriaguez de la ira y le restituye a un estado mejor. Este cambio operado en él gracias a la razón es lo que en los poemas homéricos, con toda justicia, se identifica con Atenea".

Heráclito no es enteramente justo con Platón cuando lo acusa de ocultar su deuda para con Homero, dado que el propio Platón lo reconoce en varios pasajes (cf. *Fedón* 94C-E).

[37] Citamos por la traducción de María Antonia Ozaeta Gálvez en la Biblioteca Clásica Gredos.

6. Mito y Psique: Teorías Psicoanalíticas

Freud también conocía a los clásicos y, en la misma línea de Platón, vio a su vez en los mitos un modelo velado de la psique humana. Para Freud, el asesinato del padre cometido por Edipo y el incesto en el que incurre con su madre representan deseos universales inconscientes. Freud reconoció que este no era necesariamente el sentido de la tragedia de Sófocles sino más bien la apropiación del sentido más profundo del mito, según él lo entendió. Jung, que prestó al mito mucha más atención, sostuvo que los mitos son revelaciones originales de la *psykhé* preconsciente, relatos involuntarios de acontecimientos psíquicos inconscientes[38]. Así pues, el mito es, según Jung, el lenguaje primordial connatural a estos procesos psíquicos. En su opinión ninguna formulación intelectual se aproxima remotamente a la riqueza y expresividad de la imaginería mítica[39]. Los mitos no expresan un contenido psicológico específico, sino que transmiten verdades espirituales que no son traducibles a un lenguaje científico. Esto es cierto incluso para el mito heroico: "El mito heroico universal, por ejemplo, siempre se refiere a un hombre poderoso o dios-hombre que vence al mal, encarnado en dragones, serpientes, monstruos, demonios y demás, y que libera a su pueblo de la destrucción y la muerte. La narración o repetición ritual de textos sagrados y ceremonias, y la adoración a tal personaje con danzas, música, himnos, oraciones y sacrificios, sobrecoge a los asistentes con numínicas emociones (como si fuera con encantamientos mágicos) y exalta al individuo hacia una identificación con el héroe"[40].

Pero si los mitos son patrones narrativos que contienen vislumbres de psicología, religión, historia, el mundo natural y los acuerdos sociales, ya sean de orden local o quizás incluso universal, también sirven como instrumentos ideológicos que sostienen los valores que unen al conjunto de la sociedad, como propuso Émile Durkheim. Como explica Pura Nieto: "El que los mitos se conserven y prosigan en la tradición de una sociedad tiene que tener una razón de ser. Por decirlo en palabras de Fritz Graf: 'Un mito hace una afirmación válida acerca de los orígenes del mundo, de la sociedad y sus instituciones, de los dioses y su relación con los mortales, en resumen, acerca de todas las cosas de las que depende la vida humana.' Existe para ello, además, un tácito consenso social: es decir, esta visión de las cosas que los mitos proponen es aceptada por la sociedad en su conjunto"[41].

Pero las sociedades, incluso las más ostensiblemente primitivas, no son formas estables y harmónicas sino que se afirman en una distribución desigual de privilegios y autoridad. Por su parte, los mitos no son solo historias intemporales asocia-

---

38 Jung 1968: parágrafo 261. Cf. Segal 1999: 67-97.

39 Jung 1968: 25. Para un resumen de las interpretaciones de la historia de Edipo de acuerdo con las diferentes escuelas psicoanalíticas, cf. Borovečki-Jakovljev y Matačić 2005.

40 Jung 1984[4]: 76.

41 Nieto Hernández 1998: 9.

das a rituales invariables, sino que se cuentan y vuelven a contar y pueden conformarse para que revelen tensiones internas de la cultura o para que promuevan una determinada visión. Como afirmó Jean-Pierre Vernant, se debe atender siempre al "contexto –histórico, social, mental– que confiere al texto todo su peso de significación"[42]. Además de su significación global, de la ideología, en el sentido de Dumézil, que los mitos vehiculan, de la interpretación que proponen de los mundos divino, natural, social, humano, en sus articulaciones esenciales, en sus equilibrios de orden, de poder y de jerarquía, los mitos están también informados por lo que Vernant calificó como una "lógica de la ambigüedad", de la ambivalencia, de la reversión o de la inclusión de contrarios, por oposición a una lógica de la no contradicción[43]. Si llevamos el argumento de Vernant un paso más adelante, podemos considerar el mito como un espacio de lucha o contestación de puntos de estrés en los valores de una cultura. Como afirmara Nieto Hernández, aunque los mitos "reflejan los valores sobre los que se asienta la sociedad", también expresan "las tensiones y conflictos que viven en su seno, sin darles nunca una solución unívoca, clara, simple ni transparente"[44].

Para estas teorías quasi-marxistas, los mitos, como la literatura en general, no pueden resolver las contradicciones internas de una sociedad. Como explicara John Frow, un texto es una labor de transformación desarrollada sobre una materia prima de valores ideológicos[45]. En una sociedad dividida por las desigualdades, su ideología será compleja e inestable y tanto el mito como la literatura reflejan el esfuerzo que implica forjar materiales tan refractarios en un complejo unificado. Como observara Fredric Jameson, debe atenderse no solo a las estructuras narrativas generales sino también a las desviaciones de los relatos singulares que dirigen nuestra atención a aquellos cambios concretos en la situación histórica que impiden una completa manifestación o réplica en el nivel discursivo[46]. No solamente los argumentos, también los personajes muestran inconsistencias que son sintomáticas de lo que Jameson ha llamado "el inconsciente político". Para Mieke Bal los personajes encarnan contradicciones; solo si soportamos esos lapsos podemos aceptar su existencia en una ontología estable e inmutable, aunque ficticia[47]. Los mitos se repiten una y otra vez con cambios significativos por la misma razón por la que estamos compulsivamente adheridos a argumentos y resoluciones predecibles en el cine y en las series de televisión: dejan sin resolver los problemas subyacentes y exigen una interpretación.

Una rama de la crítica feminista postmoderna ha afrontado el reto de descubrir las implicaciones subversivas de los mitos clásicos en nuestro mundo moderno.

---

42 Vernant 2002: 81.
43 Vernant 1989: 311-12.
44 Nieto Hernández 1998: 9.
45 Frow 1986: 19.
46 Jameson 1981: 146.
47 Bal 1987: 107-08.

Dado que los mitos están históricamente constituidos, pueden explotarse para desafiar los valores que parecen intemporales. Así, Page duBois ha señalado que,

> "las afirmaciones del psicoanálisis, particularmente de Freud, de una supuesta comprensión y explicación de toda la cultura, incluido el mito antiguo así como las prácticas sexuales antiguas, me parecen profundamente erradas. Estas afirmaciones apuntan a otros principios del psicoanálisis que describen también el futuro, un futuro definido por los mismos términos: castración, envidia de pene, privación. El deseo de asimilar las culturas del pasado y del futuro con nuestra propia cultura, de asumir una versión universal y ahistórica de la socialización me parecen ingenuas e ideológicamente sospechosas. El conservadurismo de la tradición psicoanalítica, salvo excepciones, conduce a una visión de la civilización como inmutable, si bien en cierto modo frágil, amenazada por todo tipo de cambio en la organización familiar, social y de clase. Ver los límites del psicoanálisis, apreciar su especificidad histórica, es intentar liberarse de su visión radicalmente pesimista del futuro de la civilización… El mundo griego antiguo puede representar un mundo distinto al nuestro y esta misma diferencia mina las pretensiones del psicoanálisis como universalmente descriptivo o explicativo"[48].

Por su parte, Judith Butler ha recurrido a las versiones sofocleas de Antígona para formular un modelo alternativo de familia en relación con el complejo de Edipo freudiano (e incidentalmente también con el complejo de Electra jungiano). Como Freud, Butler deja claro que ella no considera la figura de la 'Antígona' del mito griego o de otras tragedias clásicas o modernas. La figura a la que se refiere se restringe a la que aparece en los textos de Sófocles, *Antígona*, *Edipo Rey* y *Edipo en Colono*. Esta Antígona, afirma Butler, altera los roles de padre y madre, hijos y hermanos:

> Antígona es descendiente de Edipo, lo que nos plantea el siguiente interrogante: ¿qué puede surgir de la herencia de Edipo cuando las normas que éste ciegamente desafía e institucionaliza ya no contienen la estabilidad que les atribuyó Lévi-Strauss y el psicoanálisis estructuralista? En otras palabras, Antígona es alguien para quien las posiciones simbólicas se han convertido en incoherentes, confundiendo hermano y padre, emergiendo no como una madre sino –como sugiere una posible etimología– "en el lugar de la madre"[49].

En cualquier teoría del mito, el presente nunca está ausente; duBois y Butler destapan el potencial del mito griego antiguo para cuestionar los mitos arraigados –y aquí usamos el término en el sentido peyorativo de 'noción falsa e infundada' que consigna el diccionario *Merriam-Webster* (definición 2b), aunque no solo– en nuestra propia cultura.

---

48 duBois 1988: 16-17.
49 Butler 2001: 39-40.

7. Estudio de caso: Edipo y las Teorías del Mito

Si las versiones del mito de Edipo pueden explotarse para deconstruir las nociones dominantes de género y familia en nuestro propio tiempo, podemos observar también que la historia de Edipo encaja bien con el modelo de héroe propuesto por Propp y desarrollado por Raglan y Campbell. Si tomamos la enumeración de elementos de Raglan, el padre de Edipo es un rey (2); la concepción de Edipo es extraordinaria (4); se le toma por hijo de un dios (5); su padre intenta matarlo al nacer (6), pero se lo llevan (7) y lo crían padres adoptivos (9). Cuando crece, regresa a su hogar, que es también su futuro reino (10), da muerte al rey del momento así como a un monstruo, la Esfinge (11); se casa con la reina viuda (una versión de 12) y se convierte en rey (13). Reina durante un tiempo (14-15), pero al final es destronado (17); tras lo cual, sufre una muerte misteriosa (18). Su cuerpo no es enterrado (21) pero se convierte en objeto de culto (una versión de 22).

Es más, podemos ubicar la historia de Edipo como una determinada variante de otros mitos, en la línea del enfoque estructuralista de Lévy-Strauss. El antropólogo Edmund Leach observó que la historia de Hipólito, donde una madrastra se enamora de su hijastro, puede verse como una transformación del argumento de Edipo[50]. Como resume K. R. Walters, por medio de unas cuantas reglas transformativas que cambian los papeles de padre e hijo y de madre e hijo en sus respectivas interactuaciones, alternando el éxito o fracaso del incesto, así como el conocimiento de sus mutuas relaciones por parte de los actores, una historia puede convertirse en otra[51]. Otra variante la podemos encontrar también en el mito de Perseo. Un oráculo advirtió que Perseo mataría a su abuelo materno (su padre, al ser Zeus, no podía ser asesinado), así que fue arrojado al mar, junto con su madre Dánae, en un cofre. Encuentran refugio en tierra extranjera, pero el rey del lugar se enamora de Dánae y trata de eliminar a Perseo enviándolo a traer la cabeza de Medusa. Perseo derrota a Medusa contemplando su reflejo en su escudo, y protegiéndose, de este modo, de la mirada de aquella, que lo habría convertido en piedra. También se sirve de unas sandalias aladas y de un casco que lo hacía invisible. Luego mata a un monstruo marino y rescata a Andrómeda, tras lo cual regresa a casa, salva a su madre de las insinuaciones del rey y, finalmente, se reúne con su abuelo, a quien mata por accidente en un lanzamiento de disco. Como Edipo, Perseo está predestinado a ser un parricida (el término incluye el asesinato de un abuelo) y da muerte al marido potencial (más que real) de su madre. Se ve forzado a abandonar su tierra natal (en este caso, Argos y no Tebas), luego su ciudad de adopción y, finalmente, su lugar de origen por segunda vez. La victoria sobre la Gorgona es comparable a la de Edipo sobre la Esfinge. Además, en ambos mitos hay un énfasis sobre la visión, aunque con los valores invertidos: mientras el ciego Edipo puede ser visto pero él

[50] Leach 1970: 80
[51] Walters 1984: 343.

no ve, Perseo, gracias a su invisibilidad, puede ver sin ser visto. Más aún, mientras que los tobillos de Edipo fueron traspasados cuando nació, dejándolo tullido, Perseo tiene alas en los suyos y puede volar[52].

Ya hemos observado cómo la historia de Edipo puede interpretarse como una versión del *eniautós daímon* o "deidad del año", una figura del ciclo anual de la agricultura: es el grano que brota de la tierra madre, que reemplaza a la cosecha (su padre) del año anterior, fertilizando a su madre y muriendo al final a su vez. Podemos observar que, al principio de la tragedia de Sófocles, Tebas se encuentra azotada por una plaga que destruye la fertilidad de la tierra, que será restaurada con la expulsión de Edipo de la ciudad. Si lo leemos como una lucha interior del alma, conforme a la teoría de Erich Neumann, el mito de Edipo puede verse como una fase en la evolución de la individuación psicológica, en la que el hijo, al sustituir al padre, se rebela contra el orden materno –una concepción de la formación de la identidad masculina que duBois y Butler desmontan sutilmente llamando la atención sobre los mismos textos.

Hubo un culto de Edipo, celebrado en el distrito de Colono, en el Ática[53]. El *Edipo en Colono* de Sófocles relata la misteriosa desaparición de Edipo en aquel lugar y su transformación en un espíritu o héroe protector, en el sentido más estricto del término griego "héroe". Es posible, sin embargo, invertir las tornas y mirar el mito de Edipo como derivado del culto. Gregory Nagy ha argumentado que la idea de Edipo como héroe cultual que recibía culto por parte de los atenienses en la época de Sófocles es esencial para entender la idea de Edipo como una contaminación aberrante que hacía mucho tiempo fue rechazado por los tebanos, donde había gobernado como rey[54]. La idea de que los mitos surgieron para proporcionar etiologías a los ritos del momento, así como a las costumbres y tradiciones locales, ya era familiar en la antigüedad. Considerado desde un punto de vista antropológico, el destino de Edipo es una expresión del tabú contra el incesto. Por otra parte, puede leerse como una intuición trascendental, por medio de la que el autoconocimiento y el sacrificio conducen a una consciencia más plena e incluso a un sentido de la inmortalidad. Aunque pudo haber una motivación más local de la historia, al menos en la forma en la que Sófocles la representó.

El padre de Edipo, Layo, lo expuso al nacer, dejándolo, además, lisiado para que nadie quisiera salvarlo y criarlo. Después, Layo intentó de nuevo matarlo cuando se encontraron en un cruce de caminos, mientras Edipo se encaminaba a Tebas. Se trataba, en efecto, de los padres biológicos de Edipo, pero los que lo criaron y amaron fueron el rey y la reina de Corinto. ¿No habría sido verdaderamente terrible si Edipo hubiera matado a Pólibo, su padre adoptivo, y se hubiera acostado con su madre adoptiva, Mérope? En lugar de eso, mató a un hombre que, por así decir, no

[52] Puede encontrarse un mayor desarrollo de estas ideas en Konstan 1986.
[53] Cf. Edmunds 1981.
[54] Nagy 2013: 500 (Hora 18: El *Edipo en Colono* de Sófocles y el poder del culto al héroe en la muerte). Existe versión en línea de esta obra.

se merecía un trato mejor, y se acostó con una mujer a la que nunca conoció como su madre. ¿Qué hay de terrible en ello? Que los padres adoptivos son más verdaderamente padres que los consanguíneos no es sencillamente una idea moderna. Al comediógrafo Menandro se atribuye la siguiente cita: "Padre es el que ha criado, y no el padre que ha engendrado" (*Sententiae* l. 452). Kirk Ormand observó que, según toda comprensión genética y social de la identidad, Edipo es en realidad el hijo de Layo y Yocasta y que, a diferencia de sus propios miedos, no habría tenido ninguna consecuencia sobresaliente si se hubiera acostado con Mérope[55]. Esta afirmación apenas parece aceptable. Y, sin embargo, a pesar de que la propia obra deja claro que los padres adoptivos de Edipo lo amaron muchísimo más que Layo y Yocasta, Sófocles se las arregla para que el público crea que es la biología, y no la crianza, lo primordial[56]. Las preguntas relativas a la prioridad de la naturaleza frente a la cultura estuvieron a la orden del día en la época de Sófocles, planteadas por los llamados sofistas y parodiadas por la comedia burlesca de las *Nubes* de Aristófanes. Versiones posteriores de la historia de Edipo, como la de Séneca, creada bajo un régimen tiránico, hacían aparecer al fantasma de Layo y ponían el acento en el crimen del regicidio. Se puede considerar que Sófocles se apropia del mito de Edipo para así participar en un debate específico de su época. ¿Contribuye esta visión a considerar *Edipo rey* como literatura más que como mito? ¿O no se da más bien el caso de que los mitos existen solo como versiones y la opción de una teoría con la que analizarlos depende de nosotros? Como afirmara Marcel Detienne, la mitología está escrita[57]. No hay mitología, en el sentido griego, salvo en forma mitográfica, en la escritura, a través de la escritura que traza sus fronteras, que delinea sus contornos. Es por medio de una ilusión que, desde el siglo diecinueve, la mitología ha llegado a ser relato, canto, la voz de los orígenes. Como sugerí en la advertencia inicial de este capítulo, las teorías del mito no solo interpretan los mitos sino que determinan lo que son. No hay razones para rehuir las teorías puesto que el mito no existe fuera de ellas. Usadas con precaución y con conocimiento de sus riesgos, las teorías son recetas indispensables para la comprensión de la naturaleza y el sentido de los antiguos mitos griegos*.

*Este capítulo ha sido traducido por Lucía Romero Mariscal

BIBLIOGRAFÍA

BAL, Mieke (1987), *Lethal Love: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington, University of Indiana Press.

BOROVEČKI-JAKOVLJEV, Sanja & MATAČIĆ, Stanislav (2005), "The Oedipus Complex in the Contemporary Psychoanalysis," *Collegium Antropologicum* 29. 1, pp. 351–360.

55 Ormand 1999: 131-32.
56 Para una discusión más elaborada, cf. Konstan 2015.
57 Detienne 1982: 52.

BURKERT, Walter (2013), *Homo Necans. Interpretaciones de ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Barcelona, Acantilado (ed. orig. 1997[2]).

BUTLER, Judith (2001), *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure (ed. orig. 2000).

CAMERON, Alan (2004), *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford, Oxford University Press.

CAMPBELL, Joseph (1959), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1949).

CASSIRER, Ernst (2013), *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*. México, Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1925)

CSAPO, Eric (2005), *Theories of Mythology*. Oxford, Blackwell.

DETIENNE, Marcel (1982), "Rethinking Mythology," en Michel Izard & Pierre Smith, eds., *Between Belief and Transgression: Structuralist Essays in Religion, History and Myth*. Chicago, University of Chicago Press, pp. 43-52.

DOWDEN, Ken (1992), *The Uses of Greek Mythology*. Londres, Routledge.

DUBOIS, Page (1988), *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago, University of Chicago Press.

DUMÉZIL, George (2016), *Mito y epopeya, II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica (ed. orig. 1971).

EDMUNDS, Lowell (1981), "The Cults and the Legend of Oedipus," *Harvard Studies in Classical Philology* 85, pp. 221-238.

EDMUNDS, Lowell (2014), *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press (ed. orig. 1990).

ELIADE, Mircea (1973), "The Sacred in the Secular World," *Cultural Hermeneutics* 1, pp. 101–113.

ELIADE, Mircea (1959), *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. Nueva York, Harper (ed. orig. 1949). [existe traducción castellana, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, Edición Digital, 2018]

FRAZER, James G. (1951[2]), *La rama dorada. Magia y religión*. México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica (ed. orig. abreviada 1922).

FROW, John (1986), *Marxism and Literary History*. Cambridge, Massachusetts.

GIRARD, René (1983), *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama (ed. orig. 1972).

IOLI, Roberta (2018), *Il felice inganno: Poesia, finzione e verità nel mondo antico*. Milán, Mimesis Edizioni.

JAMESON, Fredric (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, Cornell University Press.

JUNG, Carl G. (1968), *The Archetypes and the Collective Unconscious, Collected Works, vol. 9, part 1*. Princeton, Princeton University Press (ed. orig. 1941).

JUNG, Carl G. (1968), *Psychology and Alchemy, Collected Works, vol. 12*. Princeton, Princeton University Press (ed. orig. 1944).

JUNG, Carl G. (1984[4]), *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, Paidós (ed. orig. 1964).

KONSTAN, David (1986), "Comparative Methods in Mythology," *Arethusa* 19. 1, pp. 87-99.

KONSTAN, David (2015), "Blood Parents Versus Foster Parents, or What Was So Terrible About Killing Laius?," *Psychoanalytic Inquiry* 35, pp. 53–59.

LEACH, Edmund (1970), *Claude Lévi-Strauss*. Nueva York, Viking.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1987), *Mito y significado*. Madrid, Alianza Editorial (ed. orig. 1978).

LÉVY-BRUHL, Lucien (1926), *How Natives Think*. Londres, George Allen & Unwin (ed. orig. 1910. [existe traducción castellana, *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, Buenos Aires, Lautaro, 1947]

LOSADA, José Manuel (2012), "La tríada subversiva: un acercamiento teórico," en J.M. Losada & M. Guirao, eds., *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 13-22.

NAGY, Gregory (2013), *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, Cambridge, Massachusetts, Londres, Harvard University Press.

NEUMANN, Erich (1954), *The Origins and History of Consciousness, vol. 2*. Nueva York, Harper. [existe traducción castellana, *Los orígenes e historia de la consciencia*, Traducciones Jungianas, 2017]

NIETO HERNÁNDEZ, Pura (1998), "Algunas reflexiones sobre mitología griega: problemas de definición e interpretación," *Estudios Clásicos* 114, pp. 7-39.

NIETO HERNÁNDEZ, Pura (2010), *Mythology. Oxford Bibliographies Online Research Guide: Classics*. Oxford, Oxford University Press.

NILSSON, Martin P. (1972), *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley, University of California Press.

ORMAND, Kirk (1992), *Exchange and the Maiden: Marriage in Sophoclean Tragedy*. Austin, University of Texas Press.

PROPP, Vladimir (1992), *Morfología del cuento*; seguida de *Las transformaciones de los cuentos maravillosos* y de E. Mélétinski, *El estudio estructural y tipológico del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos (ed. orig. 1928).

RAGLAN, Lord (1949), *The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama*. Londres, Watts and Co. (ed. orig. 1936).

SAÏD, Suzanne (2008), *Approches de la mythologie grecque: Lectures anciennes et modernes*. París, Les Belles Lettres.

SEGAL, Robert A. (1999), *Theorizing about Myth*. Amherst, University of Massachusetts Press.

VERNANT, Jean-Pierre (1989), "De la psychologie historique à une anthropologie de la Grèce ancienne," *Mètis: Anthropologie des mondes grecs anciens*, 4. 2, pp. 305-314.

VERNANT, Jean-Pierre (1991), *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel.

VERNANT, Jean-Pierre (2002), *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Vol. 1. Barcelona, Buenos aires, México, Paidós (ed. orig. 1972).

WALTERS, K. R. (1984), "Another Showdown at the Cleft Way: An Inquiry into Classicists' Criticism of Lévi-Strauss' Myth Analysis," *Classical World* 77. 6, pp. 337-51.

WATKINS, Calvert (1995), *How to Kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*. Oxford, Oxford University Press.

WEST, Martin L. (1997), *The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Creek Poetry and Myth*. Oxford, Clarendon Press.

WEST, Martin L. (2007), *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford, Oxford University Press.

MITO Y MITOGRAFÍA

CHARLES DELATTRE
Universidad de Lille

La relación entre "mitografía" y "mito" parece de lo más simple y sin entrañar dificultad alguna: si hacemos valer su etimología, la "mitografía" constituye *la transposición escrita del mito*. La mitografía sería, así, a la vez un proceso y una técnica: el resultado de este proceso, llevado a cabo gracias a esa técnica, es un conjunto de textos en el que algunos han querido ver incluso un género subliterario en toda regla. Según esta definición, los mitógrafos transcriben una materia que existe antes que ellos y transforman al mismo tiempo esa materia dándole nuevos soportes. Los mitógrafos se impondrían la tarea de organizar el material tradicional preexistente, oral o escrito, de sistematizarlo y de hacerlo fácilmente accesible. Los diccionarios de mitología griega y romana que hoy conocemos serían los herederos de ese género subliterario antiguo y medieval, pues responden a una necesidad similar: permitir que nos apropiemos de una forma rápida y eficaz de aquello a lo que comúnmente llamamos mitología griega y romana, o, por utilizar una expresión de los años de 1970, el imaginario mítico de los griegos y los romanos.

Esta definición rápida descansa sobre la idea de que la escritura mitográfica combina dos operaciones mayores: el pasaje de la oralidad a la escritura y la reducción de la poesía a la prosa. El resultado sería una mayor fijación de los datos y la constitución de un canon mitológico o, al menos, de un esbozo de canon. A diferencia de los textos poéticos, destinados a la representación, la recitación y la innovación, la mitografía sería fundamentalmente un archivo, una biblioteca en pequeño, un guardián de la memoria. Habría sido concebida para conservar de manera estable los elementos que hasta entonces habían estado sometidos a los caprichos de la memoria humana. Así, desde el siglo VI los mitógrafos habrían tenido el empeño de sistematizar el saber mitológico, de referenciarlo y transmitirlo de forma ordenada y jerarquizada. Las grandes bibliotecas de época helenística, Alejandría y Pérgamo, serían los puntos culminantes de ese proceso, contribuyendo al refinamiento de técnicas de comentario y de almacenamiento de datos.

En suma, la aparición de la mitografía contribuiría, junto a otros fenómenos, a la definición de una fisura radical que separaría la época arcaica, con su limitado empleo de la escritura alfabética, de la época clásica. La extensión de las nuevas

prácticas de composición y de escritura sería el signo de un cambio de paradigma y de época.

Aunque no todo sea rechazable en esta definición de la mitografía, conviene matizarla de manera considerable. En última instancia, es toda nuestra concepción de la mitografía como género y como corpus unificado lo que debemos revisar.

Dejemos de lado el papel atribuido a la escritura en la formación de una fisura epistemológica mayor. Esta idea, que podemos remontar a los trabajos de Marshall McLuhan[1] y, después, de Jack Goody[2], ha sido reevaluada por estudios ya clásicos y no puede adoptarse sino con precauciones[3]. La definición general que se ha propuesto en la introducción plantea, en efecto, tres problemas:

1. En primer lugar, presupone que existe un único objeto de la mitografía; que podemos llamar a ese objeto "mito", y que este "mito" sería identificable sin dificultad. En este caso, el "mito" se reduce a su definición clásica como "relato", "leyenda", "historia", integrando actores humanos (los "héroes") y divinos (los "dioses") en el cuadro de tramas narrativas. Ahora bien, esta caracterización ha sido suficientemente puesta en entredicho desde los años 1980 como para que podamos conservarla aquí sin que al menos la cuestionemos o la precisemos[4].

2. Además, dicha definición se aplica a la mitografía de forma uniforme y general, y supone que las narraciones mitográficas no conocen ninguna variante importante, ya sea dentro de la propia Antigüedad, o durante el periodo que separa la Antigüedad de la época contemporánea. En otras palabras, la mitografía sería un tipo de narración estable, formalizado y fácilmente identificable, un género literario (o al menos subliterario) ideal. El examen del corpus, en sincronía y diacronía, muestra, de hecho, que no lo es en absoluto.

3. Finalmente, el término mismo de "mitografía", por el hecho de ser un préstamo del griego antiguo, supone una adecuación, una correspondencia, entre los usos modernos de la palabra "mitografía" y *mythographía* en el corpus antiguo, lo mismo que a veces intentamos definir el término moderno "mito" por medio del *mŷthos* antiguo. Un estudio exhaustivo de Minerva Alganza Roldán[5] ha puesto claramente de manifiesto la imposibilidad de traducir *mythographía* por su transcripción moderna: lo que equivale a decir que este último término corresponde a usos modernos cuya historia conviene señalar.

De hecho, existe una historia diversificada de la mitografía, como lo han mostrado los trabajos de diversos especialistas, entre los que destaca Robert L. Fowler, así como los programas desarrollados por la Universidad Autónoma de Barcelona

---

1 McLuhan 1962.

2 Goody 1977.

3 Vid., en particular, Thomas 1989 y 1992, resumidos en Thomas 2007.

4 Vid. Scheid & Svenbro 2003: 8-9; Delattre 2009: 11-12. Una obra tan reciente como la de Johnston (2018) muestra bien las dificultades teóricas a las que todavía nos enfrentamos cuando el "mito" se toma a la vez como algo dado de partida y se identifica con una historia.

5 Alganza Roldán 2015.

desde los años 1990, por la red "Polymnia" dentro del marco europeo, y por la red "NARGAMM" en el marco norteamericano[6]. Los mitógrafos no constituyen un grupo coherente y repetitivo sino que reúnen, bajo aspectos que hay que redefinir, a autores diversos, cuyos fines y maneras de escribir no coinciden necesariamente. Por lo tanto, hablaremos aquí de un "corpus mitográfico", entendiéndose que este corpus es de constitución reciente, así como de "prácticas mitográficas", que exceden ampliamente ese corpus.

1. Presentación del Corpus

La idea de reunir a distintos autores en el interior de un mismo volumen para indicar que un tema común los reúne remonta a las prácticas editoriales de finales del Renacimiento. Los *Mythologici latini* de J. Commelin (Heidelberg, 1599), los *Mythographi latini* de Th. Muncker (Amsterdam, 1681) y los *Auctores mythographi latini* de A. Van Staveren (Leyde & Amsterdam, 1742) proponen un corpus latino concentrado en torno a Higino (s. I?) y Fulgencio (s. V / VI?), y aumentado en los casos de Lactancio Plácido (s. V / VI?) o de Albrico (s. XII?). Por su parte, los *Opuscula mythologica, physica et ethica* (Cambridge, 1671, con una 2ª edición modificada en Ámsterdam, 1688) y las *Historiae poeticae scriptores Antiqui* (París, 1675) de Th. Gale, junto con los *ΜΥΘΟΓΡΑΦΟΙ. Scriptores poeticae historiae Graeci*, de A. Westermann (Brunswick, 1843), reúnen un corpus griego muy diversificado, que comprende tanto a Paléfato (s. IV a. n. e.) como a Partenio (s. I), ps. Apolodoro (s. II / III?), o Juan Pediásimo (s. XIII). La edición de los *Mythographi Graeci* en Teubner (1894-1902), aunque más restringida (comprende sólo la publicación de siete autores y tres textos anónimos), conserva la misma diversidad.

Desde esa fecha, algunos autores han gozado de gran fortuna: ps. Apolodoro ha sido objeto, entre 1921 y 2012, de unas cuarenta ediciones y traducciones, parciales o totales. Otros, como J. Tzetzes (s. XII) esperan todavía una edición y traducción modernas. No hay, pues, hasta la fecha, un acceso fácil y directo al conjunto del corpus, incluso aunque aceptemos mantener una definición restrictiva. Esto no deja de suponer un problema para nuestra pregunta sobre qué es la mitografía: se trata, por tanto, de una investigación en curso y los resultados expuestos aquí deberán ser confirmados.

En una primera aproximación, podemos distinguir entre mitógrafos griegos de época clásica, de época helenística y de época imperial. Las condiciones políticas, sociales y culturales que definen estos tres períodos son, en efecto, suficientemente distintas como para poder distinguir tres momentos diferentes. Además, la forma

[6] Las direcciones a todos estos programas se encuentran en el listado de referencias que cierra este capítulo.

en la que se nos presentan los textos de estos tres periodos está, igualmente, claramente diferenciada. A continuación, evocaremos también los mitógrafos en lengua latina.

1.1. Mitógrafos griegos

Un primer grupo de mitógrafos griegos, los de época clásica (desde mediados del s. VI hasta mediados del IV a. n. e.), ha sido objeto de una importante edición a cargo de Robert L. Fowler[7]. En ella se contabilizan veintinueve autores distintos. De ninguno de ellos disponemos de un texto seguido de longitud considerable: salvo en algunos casos, no los conocemos más que por citas o, más precisamente, por alusiones y reformulaciones hechas por autores posteriores. Es muy difícil, por lo tanto, evaluar la naturaleza exacta de sus narraciones, la finalidad que se propusieron, o los temas precisos que abordaron. Algunos de ellos no son hoy prácticamente más que un nombre para nosotros y no ha quedado de ellos sino una mínima huella. Otros han sido mencionados con suficiente frecuencia como para que podamos hacernos una idea, aunque imperfecta, de su obra: es el caso, en concreto, de Acusilao de Argos, de Ferécides de Atenas, de Herodoro de Heraclea, de Helánico de Lesbos. Conviene señalar que la lista propuesta por Robert L. Fowler integra autores que han podido ser definidos no como mitógrafos, sino como historiadores (Helánico), o como poetas (Eumelo de Corinto), filósofos (Anaximandro de Mileto), o incluso como taumaturgos (Epiménides de Creta). Esta duda en la definición del estatuto de los autores es una constante que volveremos a encontrar a lo largo de la historia del corpus.

El segundo grupo, el de los autores helenísticos (desde mediados del s. IV hasta finales del s. I a. n. e.), se parece mucho al primero: se trata de autores fragmentarios pero, a diferencia de los primeros, no han sido objeto de una edición propia. Encontraremos un buen número en los *Fragmente Griechicher Historiker* de F. Jacoby[8], en la medida en que han sido a menudo asimilados a historiadores y especialistas de historia local. Concretamente ese es el caso de los atidógrafos, como Filócoro o Demón (finales del s. IV o principios del III a. n. e.), que escribieron sobre la historia mítica de Atenas. El auge de las bibliotecas helenísticas, como las de Alejandría y Pérgamo, ciertamente contribuyó a la evolución de ciertas prácticas mitográficas: mientras los eruditos alejandrinos empezaban a reunir los textos de los tragediógrafos atenienses del siglo anterior, Asclepiades de Trágilo (finales del s. IV? a. n. e.) compuso sus *Tragoidoúmena* a partir del mismo corpus. Las bibliotecas, sin duda, favorecieron también el auge de compilaciones temáticas, como la de Nicandro de Colofón (s. II a. n. e.), con sus

7 Fowler 2001 y 2013.

8 Publicación comenzada en 1927 y actualmente accesible en versión numérica mediante suscripción institucional en https://referenceworks.brillonline.com/cluster/Jacoby%20Online.

historias de metamorfosis (*Heteroioúmena*), o la de Eratóstenes (s. III a. n. e.), con sus historias de constelaciones (*Catasterismos*), conocidas hoy en un formato sin duda adaptado respecto al original. Las *Historias increíbles* de Paléfato (segunda mitad del s. IV a. n. e.) constituyen, en fin, un caso intrigante de antología mitográfica y de reflexión racionalista.

La época augústea e imperial (ss. I-IV) ofrece una cara bien distinta. De esta época data, en efecto, la gran mayoría de textos mitográficos griegos que se nos han conservado, si no en su formato original, al menos en una versión continua. El más célebre de estos autores es ps. Apolodoro (s. II o III?), autor de una *Biblioteca* que ofrece una presentación general de los datos mitológicos en relación con las obras de la literatura clásica, principalmente el ciclo épico y las tragedias atenienses. Ps. Apolodoro ha sido leído en el siglo XX como un equivalente de los diccionarios modernos de mitología y se ha hecho de él el modelo de toda escritura mitográfica. Hoy en día, es objeto de una reevaluación que señala su doble singularidad: por un lado, su tentativa de sistematización no es la de un diccionario; por otro, representa un caso, en fin, bastante original dentro de las prácticas mitográficas antiguas.

La mayoría de los textos mitográficos de época imperial no constituyen, en efecto, un relato ordenado: los mitógrafos de esta época son más bien autores de antologías, de colecciones de capítulos breves (entre 10 y 25 líneas por regla general). No evocan más que en contadas ocasiones los temas y personajes del ciclo épico y las tragedias y transmiten más bien anécdotas sobre personajes que están poco o nada atestiguados con anterioridad: es en esta parte del corpus donde encontramos notablemente la historia de Dafne y de Narciso, y no en los mitógrafos de época clásica o helenística, o en ps. Apolodoro. El formato de estas antologías es más bien breve: comportan entre 25 y 50 entradas, mientras que la *Biblioteca* de ps. Apolodoro comporta en su estado actual tres libros y un resumen (*Epítome*). En fin, cada antología se define por una unidad temática que remite al título que se le atribuye: los *Sufrimientos de amor* de Partenio de Nicea (principios del s. I) relatan anécdotas de amores con un funesto destino; las *Metamorfosis* de Antonino Liberal (s. II?) transmiten historias de transformaciones; las *Narraciones* de Conón (s. I) integran relatos de motivos diversos. Es probable que estos autores sigan un modelo ya practicado en época helenística (como revelan los ejemplos de Nicandro, de Eratóstenes y de Paléfato mencionados más arriba). Desgraciadamente, desde la Antigüedad, los azares de la transmisión de los textos han hecho desaparecer la mayor parte de las obras de sus antecesores y han conservado únicamente las suyas. Cabe añadir que las transformaciones políticas que sufrió el mundo mediterráneo en época imperial, la evolución de las relaciones entre la cultura griega y la cultura latina, y la reformulación de las identidades sin duda influyeron considerablemente en las prácticas mitográficas comprendidas entre los siglos I y IV, y contribuyeron

a dar a algunas de ellas un cariz bien distinto del de las formulaciones de época helenística.

Conviene, en fin, añadir un último corpus paralelo a los que acabamos de mencionar, pues aporta complementaciones a veces insospechadas. Se trata de la masa documental suministrada por los papiros descubiertos desde finales del siglo XIX en Egipto y, en menor medida, por las inscripciones inventariadas por los especialistas en epigrafía en todo el mundo mediterráneo. Algunos documentos aumentan nuestras ediciones con una nueva narración, o bien confirman (o modifican) nuestra lectura de una narración ya conocida. Otros, en cambio, revelan la existencia de tipos de narraciones de las que no teníamos equivalente en la tradición manuscrita. Nos dirigiremos, en concreto, para los papiros a la muy útil edición (desafortunadamente sin traducción) de Monique van Rossum-Steenbeek, *Greek Readers' Digests?*[9] para hacernos una idea de la diversidad de prácticas mitográficas, más allá de las que ya hemos mencionado. Son particularmente llamativas las colecciones de *hypothéseis*, es decir, de resúmenes explicativos sobre las tragedias de Sófocles o Eurípides: los *Tragoidoúmena* de Asclepiades de Trágilo podrían parecérseles. Son particularmente abundantes las listas y catálogos, a veces reducidos a una relación de nombres, que podían constituir una suerte de memorandos[10]. Hay que mencionar, en fin, un documento excepcional, un diccionario de metamorfosis con clasificación alfabética, de finales del s. II o principios del s. III, compuesto en el reverso de un registro contable, del que se ha conservado una columna consagrada a la letra A[11]. Por su tema único, este diccionario se aproxima a las obras de Nicandro y de Antonino Liberal. Por su remisión a los poetas clásicos (Hesíodo, Esquilo), se aproxima también a ps. Apolodoro y a los autores de las *hypothéseis*. Pero su formato de diccionario, asociado a un método de clasificación alfabética, lo convierte en algo único en toda la Antigüedad: se trata del único documento que podríamos comparar con nuestros diccionarios modernos.

El conjunto de estos documentos papirológicos y epigráficos revela que las prácticas mitográficas se inscriben en un vasto campo cultural, el de la literatura de comentario. Grandes eruditos, profesores, alumnos y aficionados participan en ella cada uno en distintos niveles. Los autores tradicionalmente etiquetados como mitógrafos al final no forman sino un número limitado de ejemplos en comparación con lo que esta documentación nos ofrece. Es por esto por lo que las "prácticas mitográficas" se encuentran tanto en los historiadores (Diodoro) como en los geógrafos (Estrabón) y periegetas (Pausanias), y, en general, en todos los autores que integran referencias culturales, ya sea para estudiarlas y encomiarlas (Plutarco), ya sea para criticarlas (como algunos polemistas cristianos, por ejemplo, Clemente de

9 van Rossum-Steenbeek 1998.

10 Vid. en particular *P.Oxy.* 61.4097 = n° 61 van Rossum-Steenbeck, de mediados del s. II n. e., que contiene una lista alfabética de los Argonautas.

11 *P. Mich.*, inv. 1447 = van Rossum-Steenbeek (1998), n° 70. Cf. Delattre 2013: 118.

Alejandría). Finalmente, toda la producción textual griega antigua en prosa está potencialmente interesada en la mitografía.

En fin, conviene mencionar dos extensiones posibles de este campo mitográfico, que ya es desmesurado. Por un lado, la tradición de comentario, que lo engloba, no se detiene con la Antigüedad y continúa en época medieval. Esto es lo que explica que un autor del siglo XII, como Juan Pediásimo o Juan Tzetzes, pueda ser definido como mitógrafo. Más aún, el corpus de los escolios, es decir, el conjunto de comentarios a la epopeya o a la tragedia antigua conservados en los márgenes o entre líneas en los manuscritos bizantinos, hereda una cantidad considerable de informaciones y narraciones que provienen de esta tradición de comentario, reformulándola por completo. La mitografía griega antigua es, por lo tanto, a menudo también una mitografía medieval, ya sea porque es copiada y leída, ya sea porque se integra en obras nuevas. Este es un aspecto importante que conviene tener en cuenta: lo que pensamos que es antiguo a veces es igualmente bizantino.

Por otro lado, no podemos aislar las prácticas mitográficas antiguas de las prácticas poéticas. Algunos mitógrafos, como ps. Apolodoro, encuentran en los poetas la materia principal de su narración. Otros (a veces, los mismos) comentan a los poetas, o proponen interpretaciones que no pueden comprenderse sino a la vista de ciertas formulaciones poéticas (es considerablemente el caso de los escolios de contenido mitográfico). Numerosos mitógrafos, en fin, sirven ellos mismos de fuente y de base de reflexión a nuevas narraciones poéticas: Ovidio, Virgilio o Quinto de Esmirna no pueden leerse sin que tomemos en cuenta el conjunto de la reflexión mitográfica a la que se refieren y a la que responden. Si la mitografía ha podido desarrollarse como narración en prosa contra la poesía, la poesía, a su vez, ha recuperado la narración mitográfica. Por último, algunos mitógrafos son ellos mismos poetas: Partenio, a principios del s. I n. e., compuso sus *Sufrimientos de amor* en prosa, pero inserta sus propios versos en §11, en complemento crítico a los del poeta Nicéneto. Y en el siglo XII, Juan Tzetzes escribe en verso sus *Chiliádes* (un comentario mitográfico a su propia correspondencia), sus *Iliaká* (un resumen del ciclo troyano), sus *Alegorías homéricas* y una *Teogonía* (en realidad, un conjunto de relatos).

1.2. Mitógrafos de lengua latina

El corpus mitográfico latino es menos abundante que la documentación griega de época antigua: la escasa proporción de papiros en lengua latina contribuye a este desequilibrio, así como el desarrollo relativamente tardío de una tradición exegética y mitográfica en Roma. Con todo, los textos que se nos han conservado son tan variados como sus equivalentes griegos.

No disponemos de una edición específicamente consagrada a los fragmentos de los mitógrafos latinos. En cambio, tenemos acceso a los fragmentos de los historiadores y estos comportan elementos mitográficos importantes, en concreto sobre los orígenes de Roma, que podemos comparar con las versiones propuestas por Tito Livio, Virgilio y Dionisio de Halicarnaso, sobre todo[12]. En lo que atañe a las obras no fragmentarias, dos textos importantes se han editado bajo el nombre de Higino, a quien a veces se identifica con un liberto de Augusto y que fue el responsable de la biblioteca asociada al templo de Apolo Palatino. Por una parte, la *Astronomía* es una antología temática consagrada a las constelaciones, comparable a los *Catasterismos* de Eratóstenes. Por otra, las *Fábulas* son una compilación de datos mitográficos organizados en ciclos y engrosados por listas temáticas que podemos poner en paralelo con la *Biblioteca* de ps. Apolodoro. Además, la tradición del comentario poético provee una documentación abundante, en concreto con Servio, comentarista de Virgilio en el s. IV, y Lactancio Plácido, comentarista de Estacio en el s. V ó VI y posible autor de una antología de relatos extraídos de las *Metamorfosis* de Ovidio (*Narrationes fabularum Ovidianarum*). Estos textos son retomados luego por la tradición medieval y participan en la constitución del corpus de Isidoro de Sevilla (siglos VI-VII); de los *Mitógrafos* llamados *Vaticanos* (así llamados por haberse transmitido gracias al manuscrito *Vaticanus Reg. lat.* 1401); de Remigio de Auxerre (*Comentario a Marciano Capella*, s. IX), y muchos otros, inéditos hasta hoy. Hay que mencionar también a Fulgencio (s. V / VI?), un autor complejo que practica la etimología y lo alegórico en sus *Mitologiae*, y ofrece una interpretación simbólica de la *Eneida* de Virgilio en su *Expositio Virgilianæ continentiæ secundum philosophos moralis*, cuya influencia en época medieval es innegable.

Finalmente, la tradición de la mitografía latina no se detiene en la Edad Media, sino que continúa siempre en latín en el Renacimiento. Igual que en la Antigüedad y en época medieval, las producciones mitográficas del Renacimiento son extraordinariamente diversas y obedecen a contextos políticos y culturales que confieren parte de su sentido a cada obra en particular. Aquí mencionaremos solamente, en razón de la enorme difusión que tuvieron en su época, a Bocaccio (*Genealogia deorum gentilium*, 1360-1374), a Lilio Gregorio Giraldi (*De deis gentium historia*, 1548), a Marco-Antonio Tritonio (*Mythologia*, 1560) y Natale Conti (*Mythologiae libri*, 1567) en Italia; a Georgius Pictorius (*Theologia mythologica*, 1532) en Alemania; o a Julianus Aurelius Haurech (*De cognominibus deorum*, 1541) en los Países Bajos. Estas obras interactúan a su vez con la producción mitográfica en las diferentes lenguas europeas de la época y contribuyen poderosamente al movimiento cultural que identificamos bajo el término de Renacimiento.

[12] Vid. la edición a cargo de M. Chassignet (*L'Annalistique romaine*, 2 vols., París, Belles Lettres, 1996-1999).

2. La Mitografía como Diferencia

Los mitógrafos pueden definirse, de un modo general, como autores que están en segunda posición, tras autores anteriores que pueden ser poetas, mitógrafos, e incluso prosistas que integran datos mitográficos en su relato. Esta característica permite reorientar de forma radical nuestra definición de "mito" cuando se trata de "mitógrafos": los mitógrafos no transmiten elementos culturales compartidos por todos, no reproducen un fondo de leyendas populares transmitidas tras generaciones. No son los representantes de un "espíritu nacional" sobre el que se fundaría la conciencia de una identidad helénica o latina. Tampoco pueden ser para nosotros la vía de acceso a un imaginario de griegos o de romanos, a un stock de creencias o incluso a una teología.

¿Qué hacen, pues, los mitógrafos? Retoman los relatos ya compuestos, esos que nosotros identificamos como "literatura" o "poesía", así como aquellos propuestos por sus propios antecesores, y los reorganizan, dejando al descubierto las tramas, los personajes y sus relaciones genealógicas[13]. El relato, el catálogo o la genealogía, que constituyen la trama principal de sus obras, no son formatos que hayan inventado: ya los encontramos en Homero y Hesíodo. Lo que les permite diferenciarse es tanto el uso de la prosa como el de la escritura: el medio técnico que les permite componer su propio discurso y conservarlo constituye también un rechazo a disolverse en una tradición poética, ya sea hexamétrica, yámbica o lírica[14]. Pero prosa y escritura son en sí mismas insuficientes para describir específicamente las "prácticas mitográficas".

El corpus mitográfico se caracteriza la mayoría de las veces por la distancia respecto al relato que constituye la fuente: son excepcionales las referencias concretas y las citas textuales son casi inexistentes. Cuando tenemos la suerte de poder comparar de manera precisa el documento sobre el que un mitógrafo ha trabajado y lo que ha hecho con él, constatamos bien pronto que jamás hace un resumen, una condensación que pudiéramos calificar de exacta. Lo mismo sucede con las *hypothéseis* (reseñas introductorias) que encontramos al frente de las obras de Homero, de Eurípides o de Aristófanes en ciertos manuscritos medievales[15]: cuando hay un resumen, el mitógrafo integra elementos exteriores a la trama para que esta se entienda mejor, y abrevia considerablemente ciertos desarrollos que nuestro gusto moderno desearía que se hubiesen tenido en cuenta. Si hay un resumen en los mitógrafos, lo más frecuente es que este sea ligeramente

[13] Me limito aquí a la definición dada por Cameron 2004: XII, para quien los mitógrafos remiten a un *cultural knowledge* más que a textos precisos.

[14] Ya hemos señalado las excepciones que a esta definición constituyen Partenio o Tzetzes.

[15] Vid. la edición hecha por Rossum-Steenbeek 1998.

discordante, incluso polémico, y no puede considerarse un documento fiable para reconstruir una fuente desaparecida[16].

La diferencia es, así pues, lo que justifica la existencia misma del mitógrafo: lejos de traducir y resumir en prosa una obra, la somete a un tratamiento particular, le quita una parte de su materia y le añade otra. Razona contra su fuente, toma partido sobre lo que aquella no ha dicho, y a veces sobre lo que ha dicho, e incluso en ocasiones pretende, como hizo ps. Apolodoro en unos versos al comienzo de su *Biblioteca*, ofrecer un contenido completo, lo que hace que todo lector deba en adelante referirse únicamente a esta nueva *Biblioteca*, anulando la biblioteca de los autores antiguos[17].

El propio título de *Biblioteca* que se le ha dado hoy a la obra de ps. Apolodoro dice mucho de la ambición del autor: se trata, como anuncian los seis versos introductorios, de rivalizar con el conjunto de la tradición poética clásica, con la elegía arcaica así como con los poetas trágicos, mélicos, Homero y todo el ciclo épico. Este mitógrafo en concreto propone una obra totalizadora, una compilación monumental que pretende reemplazar los fundamentos literarios de la *paideía* de época imperial al tiempo que les rinde homenaje. Pero el nombre de *Biblioteca* dice también mucho de aquella tradición de escritura en la que se sitúa ps. Apolodoro: la compilación se funda en una comparación de fuentes, en la adopción de ciertas versiones, en el rechazo de otras, en la armonización de datos al suprimir contradicciones, y en la creación de elementos nuevos de sutura allí donde las narraciones literarias son oscuras, mudas o lacunosas. Ps. Apolodoro adopta para las tramas y personajes que incluye en su obra las herramientas de la exégesis y la filología desarrolladas en Alejandría y en Pérgamo en época helenística y utilizadas en el conjunto de los espacios de saber bajo el imperio. La mitografía se inscribe, por tal razón, en las prácticas de comentario y de erudición y participa no solo en la transmisión de un saber cultural, sino en la definición misma de ese saber. Acompaña a los textos clásicos, como una mirada aledaña que facilita la comprensión. También selecciona: ps. Apolodoro excluye de su obra una gran parte de las fuentes posteriores a la época clásica, y, por tanto, a personajes, no obstante célebres, como Narciso o Dafne, así como a todo lo que concierne a los orígenes de Roma.

Comprendemos, así pues, mejor esta diferencia que los mitógrafos manifiestan respecto a sus fuentes: el resumen que proponen está distanciado pues no tiene por objeto reflejar con exactitud sus fuentes, sino ofrecer una traducción adaptada a las necesidades de los lectores, en función de la intención propia de cada mitógrafo. La mitografía es un espejo voluntariamente deformante.

---

[16] Esto es lo que muestra un análisis de fórmulas que parecen, no obstante, reflejar, en algunos relatos, una fuente determinada. Vid. Delattre 2016.

[17] Estos versos, que fueron transmitidos por el patriarca Focio en su propio resumen de ps. Apolodoro (Focio, *Biblioteca* [cod. 186], 142b), desgraciadamente no están siempre integrados en las ediciones o traducciones modernas.

3. ¿Quiénes son los Mitógrafos?

Es difícil ir más allá de esta definición general de la mitografía sin señalar primero cuán único es, de hecho, cada autor del corpus en sus fines, estilo, objetivos, manipulación de las fuentes y selección misma de esas fuentes. Los primeros mitógrafos, los de los siglos VI y V, como Acusilao de Argos y Ferécides de Atenas, así como los de época imperial, ya se trate de Partenio o de ps. Apolodoro, están separados por un abismo de seis a siete siglos: el contexto socio-histórico, la relación con la cultura y la identidad son tan diferentes que no podemos poner a todos estos autores en un mismo nivel sin correr el riesgo de incurrir en graves contrasentidos. El análisis de la mitografía en lengua latina, con Higino, por ejemplo, suscita a su vez problemas particulares que están sujetos a la evaluación precisa de la relación entre el mundo griego y el mundo latino: ahora bien, esta relación no es ni fija ni está determinada de una vez por todas, ni tampoco es única en una sola época. De nuevo, es la apreciación de cada autor y de cada narración, tomado en su singularidad, lo que ha de organizar toda investigación sobre el mito y la mitografía. La idea misma de que todos los mitógrafos tendrían como objetivo proponer un panorama sistemático y razonado de la mitología es completamente falsa: solamente Higino, en lengua latina, y ps. Apolodoro, en lengua griega, podrían en última instancia inscribirse en ese programa. Además, la idea de "sistema" no hace por completo justicia al proyecto realmente llevado a cabo por estos dos autores[18].

El estado actual de los relatos y la forma bajo la que se nos presentan constituyen, para terminar, un último obstáculo respecto a toda investigación que se quiera general y que ofrezca una definición única y lograda de mitografía, y, por lo tanto, de la relación entre mito y mitografía. Hemos de contar, en efecto, con textos lacunosos, porque su soporte se ha erosionado con el tiempo y ha hecho desaparecer una parte importante del relato: es el caso, en particular, de los papiros[19]. Como hemos visto, no tenemos acceso a otros textos sino por medio de citas y de resúmenes parciales y dispersos, reunidos por editores modernos en colecciones de fragmentos: los estudios sobre los fragmentos de los historiadores han mostrado hasta qué punto esta restitución moderna de un autor antiguo debe tomarse con circunspección[20]. Acusilao y Ferécides, así como el *Epítome* de ps. Apolodoro, la *Kainè Historía* (*Nueva Historia*) de Ptolomeo Queno o las *Narraciones* (*Diegémata*) de Conón entran en esta categoría. Los textos completos de que disponemos gracias a la tradición manuscrita parecen ofrecer más garantías: Paléfato, Partenio, Antonino Liberal, ps. Plutarco, Higino y ps. Apolodoro, así como Eratóstenes, se nos presentan de manera aparentemente más estable. Con todo, incluso aquí, cada texto posee

---

18 Para ps. Apolodoro, confrontaremos la definición de "panteón" ofrecida por Mactoux 1989 con los enfoques más matizados desarrollados en el volumen misceláneo ofrecido a Fr. Cuartero (Pàmias 2017).

19 Han sido apropiadamente reunidos por van Rossum-Steenbeek 1998.

20 Vid., en particular, Brunt 1980.

una historia particular, de ahí que los accidentes de la transmisión y las reformulaciones no estén excluidos.

La ignorancia, en fin, en la que nos encontramos respecto a la mayoría de estos autores[21], ya se trate de su patria, del lugar en el que vivieron, de su época o incluso de su identidad, debe incitarnos a un cuidado especial para evitar anacronismos e interpretaciones reduccionistas y demasiado simples. Solamente podemos afirmar que las condiciones sociales en las que vivían todos estos autores eran posiblemente de una gran diversidad: algunos podían formar parte de la elite de grandes centros urbanos; podían ser ciudadanos romanos de nacimiento, o libertos; frecuentar de forma activa los círculos de poder o recibir un sueldo por desempeñar actividades intelectuales. Un solo punto en común los une, la manipulación de referencias culturales por medio de la práctica fluida de la escritura.

4. La Diversidad de las Formas del Discurso Mitográfico

El formato básico adoptado a menudo por los mitógrafos es el del relato. Esta tendencia, aparentemente tan simple, está, de hecho, llena de consecuencias. En primer lugar, no permite dar cuenta de las formas de discurso, si bien presentes en la tradición poética, que no pasan por la producción de una historia, es decir, de una trama centrada sobre uno o varios personajes. La mitografía antigua excluye, así pues, de su campo de investigación concretamente figuras, abstracciones, identidades sin acción. Se ha señalado a menudo, por ejemplo, que Hestia, figura divina importante del mundo religioso doméstico en época clásica, no aparece más que en los catálogos genealógicos y recibe, así pues, un tratamiento bien distinto del de Deméter, Hera, Hades, Posidón y Zeus, a quienes Hesíodo atribuye el papel de hermanos y hermanas de la diosa. Lo mismo sucede con *Peithô* (Persuasión), aunque normalmente asociada a Afrodita, o de *Hýpnos* (Sueño) y *Thánatos* (Muerte), a quienes los pintores, en cambio, gustan de representar.

Es justamente de la iconografía de la que más difiere el relato mitográfico: mientras pintores y escultores tienen la capacidad, gracias a las habilidades de representación propias de su arte, de escapar a la tiranía del relato, de multiplicar los planos, las miradas y las interpretaciones de una escena, de dislocar el marco espacio-temporal unitario de una acción, de jugar con las ambigüedades y similitudes para proponer más identificaciones posibles de una misma silueta, los mitógrafos, por su parte, imponen la definición de un personaje, con su genealogía y sus acciones, en el marco de una trayectoria biográfica que, desarrollándose del nacimiento a la muerte, imita la de los seres humanos. Ofrecen, así, la impresión de conformar un universo coherente, donde cada personaje está profundamente individualizado. Al-

[21] No poseemos datos biográficos más que de Partenio, e incluso estos deben interpretarse con precaución. Vid. Lightfoot 1999 y Francese 2001, para este caso particular.

gunos llevan lejos este juego, forzando las consecuencias: un historiador como Diodoro que, en su libro IV, propone una serie de relatos mitográficos, intenta limar las asperezas e incoherencias al proponer, por ejemplo, desdoblar personajes para armonizar genealogías juzgadas incompatibles[22].

La genealogía, complementaria al relato, constituye una segunda forma esencial de aprehender un material para organizarlo de manera estable. Mientras que el relato desarrolla una trama asociando a distintos personajes por medio de acciones (por ejemplo, "X se pelea con Y"), el catálogo combina los actores para constituir una red que los reúne. Constituir un linaje es en particular afirmar que existe potencialmente una similitud o una coherencia entre los distintos miembros de ese linaje, ya sea para asociarlos a un territorio (Heracles, héroe del Peloponeso, está vinculado a Argos) o para someterlos a un mismo destino (los Atridas Tántalo, Pélope, Atreo y Agamenón cometen crímenes intrafamiliares). Es también establecer un censo lo más completo posible de los personajes y encontrarles un sitio en un conjunto preestablecido. Proponer una filiación nunca es gratuito; adquiere sentido en una perspectiva más general.

El catálogo, es decir, la acumulación de nombres en un conjunto más o menos cerrado, es, en fin, el último tipo de discurso que los mitógrafos practican. Existen catálogos cuya definición es simple, como la enumeración de los Argonautas o de los pretendientes de Helena: estos catálogos no hacen más que recapitular datos en el interior de un relato, y lo mismo sucede con los catálogos genealógicos. Pero enumerar los nombres de las cincuenta Nereidas o de los cincuenta hijos de Príamo puede constituir una hazaña erudita que pone en valor la excelencia del mitógrafo, o que ofrece la ocasión para inventar nombres dentro de un sistema onomástico predefinido. Las largas enumeraciones son cuestión de virtuosismo.

Más aún, el catálogo es también un medio eficaz para definir una identidad singular compartida entre varios personajes que no pueden agruparse ni por una historia que les concierne a todos ni por un vínculo genealógico común. Es el resultado de una lectura transversal, atenta a los parecidos entre personajes a los que todo, filiación y biografía personal, debería diferenciar. A este respecto, es un modo de organización particularmente eficaz y fácilmente memorizable. La segunda parte de las *Fábulas* de Higino comporta una cantidad particularmente elevada de catálogos (§224: los mortales que fueron convertidos en inmortales; §238: los que mataron a su hija; §255: las que fueron impías; etc.), que incorporan numerosos nombres que aparecen en los relatos de la primera parte. Catálogos y relatos funcionan especularmente, como si los catálogos fueran una vasta tabla de contenidos o como si los relatos fuesen una expansión de los catálogos. Catálogos y relatos se definen como dos formas de dominar la misma materia.

[22] Vid., por ejemplo, Diodoro 4.60.2.4.

5. Las Metas de los Mitógrafos

La mitografía puede pasar por un conjunto de prácticas abiertas a negociaciones, pues está compuesta de obras diversas, con metas variadas. La definición de un género unificado, "la" mitografía, es el resultado de una negociación llevada a cabo por los eruditos modernos y que conduce a muchas renuncias: al querer definir un género unificado, se olvida todo lo concerniente a la originalidad de cada obra, su estatuto específico, sus finalidades y sus efectos, etc.

Es más, los fines que se propone un autor y, todavía mejor, los efectos producidos por su texto, son múltiples dentro de una misma obra. Es difícil asignar un solo sentido a un texto mitográfico, tan variados son sus usos: así, podremos leer el mismo relato como un poema en prosa, como una reflexión filológica que hace las veces de comentario, o como una simple pieza de información destinada a instruir a un lector ávido de saber mitológico. Todo depende de las presuposiciones del público, ya sea antiguo, medieval, moderno o contemporáneo. La historia del corpus mitográfico es también la historia de las lecturas que hicieron de él. En dos casos, la existencia de un prefacio programático parece ofrecer indicaciones: Paléfato, quizás a finales del siglo IV a. n. e., y Partenio, a fines del I a. n. e., han asignado una finalidad precisa a su obra compilatoria y compuesto, así, de manera ostensible, un contrato de lectura. Por otra parte, conviene observar que ese contrato de lectura no es quizás más que un señuelo, y que no hay que darlo por sentado…

Los mitógrafos están sujetos a múltiples tensiones con las que ellos mismos han de negociar. De entrada, retoman temas, historias, motivos del pasado; realizan un trabajo de recolección y parecen desvanecerse, en ocasiones, como autores: la mayoría de los mitógrafos proponen relatos sin intervención autorial, sin la puesta en escena de un narrador omnisciente, sin siquiera aludir a su propio presente (*hic et nunc*). El lector se enfrenta, así, a relatos de los que ha de adivinar las claves de interpretación supuestas por el autor.

Pero los mitógrafos no se han volcado solo hacia el pasado: lo que ellos producen en su presente, su texto, está en sí mismo destinado a ser explotado por el lector. El relato propuesto por un mitógrafo no es, en efecto, solo un archivo o una información sino que suscita también la reflexión (*uid.* Paléfato o Heráclito el Paradoxógrafo) y puede servir de base para una producción literaria nueva (esto es lo que propone Partenio en su prefacio). Positivamente, podemos decir que el texto mitográfico es un relevo o un intermediario. Estratégicamente, podemos decir que negocia el paso de la cultura anterior (y objeto de enseñanza) a formas culturales si no innovadoras, al menos novedosas.

Finalmente, en algunos tratados (Antonino Liberal, ps. Plutarco) el mitógrafo no realiza solo una selección, sino que propone también una obra compleja a su lector. La organización estricta del relato en un cuadro sinóptico adecuado a cada

texto supone un dominio a fondo del texto. Una vez controlado este cuadro sinóptico, algunos detalles cobran nuevo sentido y organizan diferentemente la interpretación. La apropiación del material facilitado por el autor supera de lejos, en ese caso, la simple lectura documental, que tendría por finalidad solo la extracción de datos. Esta exigencia impuesta al lector, esta participación reflexiva que debe asumir, es la que encontramos en los juegos culturales y sociales que tienen en cuenta esos mismos datos mitográficos en los banquetes, en los juegos de rivalidad social, en las reflexiones estéticas. Como muestra el ejemplo de Trimalción en su *cena*, quien no domina la cultura poética y mitológica y no sabe desempeñar el oficio de mitógrafo en medio de sus pares pierde toda consideración[23]. La mitografía, como corpus de textos, no es más que una pequeña parte de un juego cultural al que se han de entregar con suficiente conocimiento, si no quieren quedar en ridículo.

Así, la escritura-archivo de los mitógrafos no es una meta sino más bien un medio para situarse en la escala social. Aún así, no es el único, hay que combinarlo con todos los medios integrados en las actividades culturales, en particular con el medio de la memoria. En este sentido, la escritura es ya en sí una forma de negociación.

El corpus mitográfico está, por supuesto, fundamentalmente ligado a la adopción de la escritura alfabética en Grecia puesto que reúne relatos escritos: incluso aunque hayan sido compuestos o reformulados tras una ejecución oral, como podría ser un discurso o una conferencia, no conservan huella alguna de esta oralidad y parecen haber sido concebidos en su estado actual como un texto depositado sobre un soporte, accesible directamente a los ojos de un lector o indirectamente a los oídos de un oyente que asiste a una lectura. A principios del siglo I n. e., un prefacio compuesto por Partenio define explícitamente su obra, los *Sufrimientos de amor*, como una narración de lectura y consulta. Aquel al que consideramos uno de los primeros mitógrafos, Acusilao de Argos, podría también haber escenificado en su propio texto esa relación esencial con la escritura, si hemos de creer una anécdota, transmitida mucho más tarde por la *Suda*, un diccionario bizantino del s. X: Acusilao habría pretendido extraer su material de unas tabillas de bronce descubiertas por casualidad por su padre en un rincón de su casa[24].

6. Estudio de caso

Schol. Píndaro, *Olímpica* 1.40a

Edición utilizada: *Scholies à Pindare, vol. I : Vies de Pindare et scholies à la première Olympique*, éd. C. Daude, S. David, M. Fartzoff & Cl. Muckensturm-Poulle, Besanzón, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2013, p. 196:

---

[23] Petronio, *Satiricón*, 48-59.

[24] *Suda* 942, s. v. Ἀκουσίλαος. Cf. los comentarios de Pàmias 2008 y Pàmias 2015.

λόγος τις παρὰ τοῖς ἱστορικοῖς ἐπὶ τὸ μυθικώτερον πέπλασται, ὡς οἱ θεοὶ ἐπὶ ἑστίασιν ἐκάλεσαν τὸν Τάνταλον ἔρανον παρασκευάσαντες. ἐπειδὴ οὖν καὶ αὐτὸς ὁ Τάνταλος τῷ τοῦ ἐράνου τρόπῳ ἀντεισφέρειν τι τοῖς θεοῖς εὐωχίαν ἠπόρησεν, ἀσεβοῦς ἐπιχειρήματος πρόφασιν τὸ ἄπορον ἔσχε· διακόψας γὰρ τὸν Πέλοπα ἐγκαθῆκε λέβητι καὶ ἑψήσας τοῖς θεοῖς παρέθηκε τῶν κρεῶν. μόνην δὲ τὴν Δήμητραν ἀγνοίᾳ μεταλαβεῖν λέγουσι· τινὲς δὲ τὴν Θέμιν. γνωρίσαντα δὲ τὸν Δία Ἑρμῆ προστάξαι ἐγκαθεῖναι πάλιν λέβητι τὰ κρέα καὶ ὑγιῆ τὸν παῖδα ἀποδοῦναι. ὁ δὲ Βακχυλίδης τὸν Πέλοπα τὴν Ῥέαν λέγει ὑγιάσαι καθεῖσαν διὰ λέβητος.

Hay un relato que figura en los historiadores compuesto en forma más bien fabulosa: que los dioses invitaron a un festín a Tántalo disponiendo un banquete común. Y como el propio Tántalo no podía por su parte contribuir con algo exquisito para los dioses como es propio del banquete común, tomó su incapacidad como excusa de una empresa impía. Y así, tras cortar en pedazos a Pélope, lo puso en un caldero y, tras haberlo cocido, sirvió sus carnes a los dioses. Dicen que solo Deméter tomó un trozo sin darse cuenta; otros, en cambio, dicen que fue Temis, pero que, al darse cuenta Zeus, ordenó a Hermes que pusiera de nuevo las carnes en el caldero y que devolviera al muchacho la salud. Baquílides [Fr. 42]*, por su parte, dice que Rea sanó a Pélope sumergiéndolo en el caldero.*

Definición general

El texto se ha conservado en un conjunto de seis manuscritos bizantinos, compuestos en diferentes contextos entre finales del siglo XII y comienzos del siglo XIII. Tiene la función de acompañar y comentar un verso de Píndaro (*O.* 1.26), donde se trata del héroe Pélope, del que se enamoró Posidón "cuando Cloto lo sacó de un caldero purificado" (ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ).

Tras la edición pionera de A. B. Drachmann (*Scholia vetera in Pindari carmina*, t. I, Leipzig, Teubner, 1903), el texto aparece acompañado de otros cinco comentarios similares que tratan sobre el mismo verso, aunque estos seis textos en conjunto no aparecen de la misma forma en todos los manuscritos: el *Ambrosianus* C 222, de finales del siglo XII, transmite 5 (de donde tomamos nuestro extracto), mientras que el *Vaticanus Gr.* 41, de la primera mitad del siglo XIV, ignora nuestro texto. Nuestro documento no ha circulado, así pues, por todas partes y no ha sido, por lo tanto, conocido por todos los eruditos bizantinos.

Composición

El texto está compuesto de varias partes: una primera frase introduce la historia al tiempo que añade una reflexión sobre su estatus. Luego se presentan las circunstancias generales bajo las que se desarrolla la anécdota (la invitación de Tántalo a un festín divino y el asesinato de su hijo). La segunda parte de la historia no la asume el redactor: la refiere a cuenta de sus predecesores por medio de un verbo introductorio (*légousi*, "dicen") y todo lo que sigue está bajo la forma de una proposición de infinitivo que depende de dicho verbo. Es más, el final de la historia no

se relata como un hecho: Zeus da órdenes, pero el redactor no precisa el modo en que estas órdenes se cumplen. El lector debe, pues, completar por sí mismo el relato. Finalmente sigue, en indicativo, una última precisión respecto a la versión particular que el poeta Baquílides ha propuesto.

Una historia no aceptada

La historia, pues, no se cuenta como una evidencia, sino que se propone como una explicación posible, entre otras. Dos puntos confirman la distancia que toma el redactor respecto a los elementos que transmite.

1. El redactor se pregunta por el estatuto del relato que cuenta y para ello emplea cuatro términos para calificarlo. La historia es, en primer lugar, un *lógos*, es decir, una unidad de texto coherente y autónoma. Además, se encuentra en los *historikoí*, un término que designa muy frecuentemente a historiadores y cronistas, pero que se aplica también a cuantos componen relatos, sin distinguir entre lo que es competencia de la historia o del mito en el sentido moderno: eso significa que el *lógos* puede definirse también como una *historía*, es decir, un relato autónomo que puede ser compilado o utilizado como ejemplo[25]. El redactor precisa igualmente que el relato ha sido "fabricado" (*péplastai*), lo que supone una forma de "ficción" (*plásma*) alejada de la realidad. Finalmente, el relato atañe a lo "mítico" (*mythikós*), un término complejo que en este contexto se aproxima a la noción moderna de "inverosímil".

2. El redactor no refiere una sola historia sino muchas a lo largo de su texto. De entrada, introduce, en efecto, una variante en el seno de su relato, precisando que el nombre de Deméter a veces es sustituido por el de Temis, sin que ofrezca una razón que explique este cambio. No indica la fuente, a diferencia de lo que hace al final de su texto, una vez terminada su anécdota, cuando refiere que el poeta Baquílides ofrecía, no el nombre de Hermes, sino el de Rea. El redactor ofrece, así, una historia general con, en dos ocasiones, una vacilación respecto a la identidad de los actores, sin tomar partido.

¿Qué explicación se da de Píndaro?

El papel que debe de desempeñar esta historia en relación con el poema de Píndaro queda lejos de estar claro.

1. Si el propio Píndaro hace alusión a un caldero, es, de hecho, para relatar otra historia, la del amor de Posidón por Pélope. El relato transmitido por el escolio no comenta lo que dice Píndaro sino lo que no dice.

2. Más aún, el relato modifica lo que dice Píndaro. El nombre de Cloto (una de las diosas del Destino), mencionado por Píndaro, desaparece y es sustituido por el de Hermes, a las órdenes de Zeus, o por el de Rea, madre de Zeus. Sobre todo, el relato pretende describir dos calderos distintos, uno en el que Pélope fue cocido y

[25] Para esta definición particular de *historía*, vid. Delattre 2016.

otro en el que fue resucitado, allí donde las fuentes antiguas no evocan, por lo general, un caldero en concreto. La finalidad del redactor (o de su fuente) es ciertamente la de justificar la expresión de Píndaro "caldero purificado" (*katharòs lébes*), que no puede aplicarse al utensilio de cocina en el que Tántalo ha hecho hervir a su hijo. La historia es, pues, una versión prácticamente única, que disocia cuidadosamente la muerte y la resurrección de Pélope al detallar precisamente ambas operaciones, así como un comentario que trata de dar sentido a un detalle curioso del texto de la *Olímpica*.

Un relato justificativo

La finalidad no es, en efecto, la de relatar la historia a quienes no la conocen: podríamos observar, por ejemplo, que la identidad de Pélope como hijo de Tántalo no se ofrece nunca, mientras que se trata de un aspecto dominante en otras versiones. Mientras que esta célebre historia versa sobre dos prohibiciones criminales, el asesinato de un hijo por su propio padre y el consumo de carne humana por parte de un dios, el escolio elimina el alcance de la primera prohibición y se concentra sobre la segunda, insistiendo en el remedio proporcionado por Zeus para este escándalo. No se trata verdaderamente de transmitir informaciones generales, sino de proponer una versión particular que permita explicar las opciones poéticas realizadas por Píndaro a lectores que ya conocen la identidad de los personajes y el marco general de su historia.

Este escolio a la *Olímpica* primera de Píndaro muestra bien las dificultades que existen al acercarnos a un texto definido como mitográfico: a primera vista, se trata de un relato informativo, pero las informaciones que se aportan deben evaluarse en función de la naturaleza del proyecto: se trata de comentar un poema y este poema plantea problemas de interpretación concretos. El autor del enunciado mitográfico produce, así pues, un texto que es el resultado de una confrontación entre dos grupos: de un lado, el poema de Píndaro y, del otro, el conjunto de fuentes que forman un trasfondo cultural en el que se trata de Pélope, hijo de Tántalo. El hecho de que el propio Píndaro juegue a distinguirse de ese trasfondo cultural no simplifica la labor ni del mitógrafo ni del intérprete moderno. El mitógrafo toma partido y nos invita también a que lo sigamos: ha seleccionado y no representa lo que se decía de Pélope en aquella época sino una posibilidad entre otras. La mitografía es una narración presentada como factual pero que semeja una hipótesis de trabajo*.

*Este capítulo ha sido traducido por Lucía Romero Mariscal

BIBLIOGRAFÍA

Diccionarios mitográficos modernos:

ROSCHER, Wilhelm H. (1884-1890), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Leipzig, Teubner.

PRELLER, Ludwig (1894), *Griechische Mythologie*, 3 vol., ed. C. Robert & O. Kern (1893-1980), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Berlín, Weidmann.

GRIMAL, Pierre (1951), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. París, P. U. F. [existe traducción castellana, *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona, múltiples ediciones].

GANTZ, Timothy (1993), *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Estudios generales sobre mitografía antigua:

ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2006), "La mitografía como género de la prosa helenística", *Florentia iliberritana*, 17, pp. 9-37.

CAMERON, Alan (2004), *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford, Oxford University Press.

DELATTRE, Charles (2005), *Manuel de mythologie grecque*, coll. Les pratiques du mythe. Rosny-sous-Bois, Bréal.

DELATTRE, Charles (2013), "Pentaméron mythographique. Les Grecs ont-ils écrit leurs mythes?", *Lalies*, 33, pp. 77-170.

HAWES, Greta (2014), *Rationalizing Myth in Antiquity*. Oxford & Nueva York, Oxford University Press.

MELIADÒ, Claudio (2015), "Mythography", en Fr. Montanari, St. Matthaios & A. Rengakos (eds.), *Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship. Volume 1: History. Disciplinary Profiles*, Leiden, Brill, pp. 1057-1089.

PÀMIAS, Jordi (éd.) (2011), *Parva mythographica*. Oberhaid, Utopica.

PÀMIAS, Jordi (éd.) (2017), *Apollodoriana. Ancient Myths, New Crossroads. Studies in Honour of Francesc J. Cuartero*. Berlín & Nueva York, De Gruyter, coll. Sozomena.

PELLIZER, Ezio (1993), "La mitografia", en G. Cambiano, L. Canfora & D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario nella Grecia antica, t. II*. Roma, Salerno, pp. 283-303.

SMITH, R. S. & TRZASKOMA, S. M. (eds.) (*en prensa*), *Oxford Handbook of Greek and Roman Mythography*. Oxford, Clarendon Press.

TRZASKOMA, Stephen & M. SMITH, R. Scott (eds.) (2013), *Writing Myth. Mythography in the Ancient World*. Lovaina, Peeters, coll. Studies in the History and Anthropology of Religion, n°4.

TRZASKOMA, Stephen (2017), "Mythography", en D. S. Richter, & W. A. Johnson (eds.), *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*. Oxford & Nueva York, Oxford University Press, pp. 463-476.

ZUCKER, Arnaud, FABRE-SERRIS, Jacqueline, TILLIETTE, Jean-Yves & BESSON, Gisèle (eds.) (2016), *Lire les mythes. Formes, usages et visées des pratiques mythographiques de l'Antiquité à la Renaissance*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Mythographes.

Estudios generales sobre mitografía medieval y moderna:

CHANCE, Jane (1994-2015), *Medieval Mythography. Volumes 1-3*. Gainesville, University Press of Florida.

HARTMANN, Anna Maria (2018), *English Mythography in its European Context, 1500-1650*. Oxford, Oxford University Press, coll. Classical Presences.

LEROUX, Virginie (ed.) (2011), *La mythologie classique dans la littérature néo-latine, hommage à Geneviève et Guy Demerson*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.

VARGA, Suzanne (2019), *Le sous-texte mythographique de la poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*. Arras, Artois Presses Université.

Estudios citados:

ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2015), "¿Historiadores, logógrafos o mitógrafos? (Sobre la recepción de Hecateo, Ferécides y Helánico)", *Polymnia*, 1, pp. 3-24.

BRUNT, Peter A. (1980), "On Historical Fragments and Epitomes", *Classical Quarterly*, 30, pp. 477-494.

CAMERON, Alan (2004), *Greek Mythography in the Roman World*. Oxford, Oxford University Press.

DELATTRE, Charles (2009), *Le cycle de l'anneau, de Minos à Tolkien*. París, Belin, coll. L'Antiquité au Présent.

DELATTRE, Charles (2013), "Pentaméron mythographique. Les Grecs ont-ils écrit leurs mythes?", *Lalies*, 33, pp. 77-170.

DELATTRE, Charles (2016), "Référence et corpus dans les pratiques de commentaire. Les emplois de historia", *Revue de Philologie*, 90.2, pp. 90-110.

FOWLER, Robert (2001), *Early Greek Mythography. Volume 1: Text and Introduction*. Oxford, Oxford University Press.

FOWLER, Robert (2013), *Early Greek Mythography. Volume 2: Commentary*. Oxford, Oxford University Press.

FRANCESE, Christopher (2001), *Parthenius of Nicaea and Roman Poetry, Studien zur klassischen Philologie, n° 126*. Fráncfort, Lang.

GOODY, Jack (1977), *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge, Cambridge University Press. [existe traducción castellana, *La domesticación del pesamiento salvaje*, Madrid, Akal, 1985]

JOHNSTON, Sarah I. (2018), *The Story of Myth*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

LIGHTFOOT, Jane L. (1999), *Parthenios of Nicaea. The poetical fragments and the Ἐρώτικα παθήματα*. Oxford, Clarendon Press.

MCLUHAN, Marshall (1962), *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*. Toronto, University of Toronto Press. [existe traducción castellana, *La Galaxia Gutenberg*, múltiples ediciones]

MACTOUX, Marie Madeleine (1989), "Panthéon et discours mythologique, le cas d'Apollodore", *Revue de l'Histoire des Religions*, 206, pp. 245-270.

PÀMIAS, Jordi (2008), "Acusilau d'Argos i els primers mitògrafs: entre oralitat i escriptura", *Faventia*, 30, pp. 161-170.

PÀMIAS, Jordi (2015), "Acusilaos of Argos and the Bronze Tablets", *Harvard Studies in Classical Philology*, 108, pp. 53-75.

PÀMIAS, Jordi (ed.) (2017), *Apollodoriana. Ancient Myths, New Crossroads. Studies in Honour of Francesc J. Cuartero*. Berlín & Nueva York, De Gruyter, coll. Sozomena.

SCHEID, John & SVENBRO, Jesper (2003), *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. París, Errance (ed. orig. París, La Découverte, 1994).
THOMAS, Rosalind (1989), *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press.
THOMAS, Rosalind (1992), *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge, Cambridge University Press, coll. Key Themes in Ancient History.
THOMAS, Rosalind (2007), "Literacy and orality in the classical period", en A. F. Christidis (ed.), *A History of Ancient Greek. From the Beginnings to Late Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 315-324.
VAN ROSSUM-STEENBEEK, Monique (1998), *Greek readers' digests? Studies on a selection of subliterary papyri*. Leiden, Brill, coll. Mnemosyne Supplement, n° 175.

Programas
"El mite a Grècia: edició dels mitògrafs grecs"
Universidad Autónoma de Barcelona
http://grupsderecerca.uab.cat/mitografsgrecs

Red Polymnia
Universidad de Lille
https://polymnia-recherche.univ-lille3.fr
Revista electrónica *Polymnia*
https://polymnia-revue.univ-lille3.fr/

Red NARGAMM (North American Research Group in Ancient Myth and Mythography)
Universidad de New Hampshire
https://cola.unh.edu/classics-humanities-italian-studies/opportunities/nargamm

LAS IMÁGENES DE LOS MITOS

JUAN LUIS LÓPEZ CRUCES
Universidad de Almería

1. LOS MITOS EN SU CONTEXTO ARTÍSTICO

Las escenas mitológicas comenzaron a representarse de manera recurrente e inequívoca en la decoración de monumentos y artefactos griegos en el siglo VII a.n.e.[1] Salvo en contadas ocasiones, nunca fueron un fin en sí mismas, sino un medio de expresar ideas o valores significativos para la comunidad que patrocinaba la construcción y decoración de templos y edificios oficiales y para los individuos que encargaban vasijas, frescos, mosaicos, enseres o joyas para sus mansiones, las tumbas de sus familiares o su uso personal[2]. Los artesanos, como los poetas celebrativos[3], hallaron en los mitos un rico material de tramas y detalles, que aprovecharon y enriquecieron a placer. Sirva de ejemplo una de las dos pinturas con las que hacia el 466 a.n.e. Polignoto de Tasos decoró la *Léschē* de los cnidios en el santuario de Apolo en Delfos[4], que representaba "el descenso a los infiernos de Odiseo para preguntar al espectro de Tiresias sobre el modo de regresar sano y salvo a casa" (Paus. X 28, 1). El pintor incluyó allí a muchos personajes ausentes

---

1 En el arte del período geométrico es difícil discernir cuándo estamos ante una escena típica, como un combate entre dos guerreros o el naufragio de un barco, y cuándo ante una concreta de un mito, como el enfrentamiento entre guerreros homéricos o el naufragio de Odiseo; cf. Giuliani 2013: 19-52. Los objetos de la época relacionables con mitos pueden consultarse en Ahlberg-Cornell 1992: 13-40.

2 La documentación es reducida. De los templos, quedan restos de los fundamentos y la decoración escultórica, así como metopas talladas; fuera de este contexto, los grupos escultóricos son pocos. Las pinturas mitológicas murales se han perdido en su práctica totalidad y las de las vasijas constituyen una pequeña parte de las decenas de miles conservadas, que a su vez suponen un porcentaje exiguo de la producción total estimada (entre un 0,02 % y un 0,1 %; cálculos en Woodford 2003: 254 y Boardman 2001: 162-164). De ellas, muchas se han conservado gracias a que en zonas del sur de Italia en el siglo IV a. n. e. se enterraron con los difuntos como parte del ajuar funerario (cf. § 2). Las pinturas relacionables con mitos trágicos halladas en Sicilia y la Magna Grecia eran a inicios del siglo XXI algo más de 400 (cf. Sisto 2003), y las que se pueden conectar con comedias áticas y dramas de sátiros, incluso menos (cf. Todisco 2003: VIII-IX). Finalmente, de los varios miles de sarcófagos que nos han llegado, muchos –bastantes más que mosaicos– están decorados con mitos; cf. Zanker y Ewald 2012.

3 En el uso libre e innovador de los mitos destaca Píndaro, cf. Angeli Bernardini 1983: 75-92.

4 Sobre el edificio véase Roscino 2010: 38-69. Sabemos de las pinturas gracias a la detallada descripción de Pausanias (X 25-31 = Test. 31 Roscino), quien enumera todos los personajes de las dos escenas, en su mayoría identificables gracias a las inscripciones que los acompañaban.

del relato homérico para destacar la hegemonía política de Atenas y su vínculo con las ciudades de la Liga delio-ática[5]: por un lado, el héroe ateniense Teseo y su camarada Pirítoo, a quienes Odiseo lamentaba no haber visto en los infiernos en la *Odisea* (XI 630-631), aparecían sentados justo debajo de él en sendos tronos (Paus. X 29, 9); por otro, alrededor de ambos se distribuían otras figuras que remitían a las genealogías míticas de las ciudades de la Liga, sobre todo a la familia de los Neleidas, la cual le permitía vincular la historia de Atenas con la de buena parte de sus aliados.

La promoción política de Atenas en la panhelénica Delfos ilustra bien un aspecto relevante en el estudio de las imágenes mitológicas: la relación directa de estas con el contexto inmediato para el que fueron concebidas[6]. Cuando carecemos de informaciones suficientes sobre el lugar para el que se pensaron –p. e. un templo, una tumba, una mansión– y sobre el programa artístico del que formaban parte, las probabilidades de individuar su función se reducen sensiblemente, porque los mitos eran susceptibles de resemantizarse atendiendo al contexto figurativo en el que eran contemplados. Lo podemos comprobar con un episodio recurrente en los complejos arquitectónicos de la época clásica: la lucha entre centauros y lapitas con ocasión de las bodas de Pirítoo e Hipodamía, en la que los primeros se emborracharon y trataron de forzar a las lapitas, lo que desembocó en una batalla campal[7]. El episodio simbolizaba el contraste "entre el soldado entrenado y el bruto enfurecido, entre la habilidad humana y la violencia animal o entre civilización y salvajismo"[8], pero otras significaciones coyunturales podían sumarse a estas. Así, en una pintura del desaparecido templo de Teseo (*Thēseîon*) de Atenas, erigido para alojar las reliquias del héroe que Cimón recuperó en el año 475 a. n. e.[9], la Centauromaquia formó parte de un programa artístico de exaltación de Teseo y funcionó como símbolo del contraste entre la moderación y el exceso: de un lado, los centauros, que en el episodio acumulaban transgresiones contra las mujeres, las normas sociales, la propiedad y los dioses; del otro, Teseo y los lapitas, respetuosos de las leyes humanas y divinas[10]. En cambio, en el frontón oeste del templo de Zeus en Olimpia, construido entre los años 470-456, las connotaciones del episodio fueron otras. Quienes visitaban el santuario veían en el centro a Apolo cercado por Teseo y Pirítoo[11], a cuyos flancos los lapitas hacían frente a los centauros o se zafaban de ellos en posturas que remedaban las de la lucha; incluso uno tiene una oreja 'de coliflor', deformidad

5 Cf. Castriota 1992: 89-95.

6 Sobre la importancia del contexto véase Junker 2012.

7 Sobre el mito cf. Gantz, *EGM*, 277-281.

8 Castriota 1992: 34.

9 Sobre la decoración del monumento cf. Paus. I 17, 2-3 y Castriota 1992: 33-63.

10 Sobre los centauros como arquetipos de *hýbris*, Castriota 1992: 35-36.

11 Más que por Teseo y Caineo, como pensó Pausanias (V 10, 8). La postura de Teseo –lo vemos a la izquierda del dios– recuerda la de Harmodio en el célebre grupo escultórico de los Tiranicidas que presidió el ágora de Atenas desde su reconstrucción *ca.* 477 a. n. e. Sobre la significación política de esta semejanza cf. Boardman 2001: 206-208; Woodford 2003: 146-153.

típica de luchadores y pugilistas[12]. Habría, pues, una significación deportiva añadida, que sería coherente con la decoración del frontón este, con los preliminares de la carrera de carros entre Pélope y Enómao, y con la de las metopas, consagradas a los trabajos de un atlético Heracles[13].

Ilustr. 1: Frontón oeste del templo de Zeus en Olimpia (reconstrucción de A. F. Stewart, dibujo de C. Smith. Fuente: Barringer 2008: 15)

En tercer lugar, la Centauromaquia decoró buena parte de las metopas del lado sur del Partenón de la Acrópolis ateniense, construida entre los años 447-432[14]. Como las restantes temáticas de las metopas del templo, puede interpretarse en relación con la condición de las mujeres y la diosa *Parthénos*, protectora de las doncellas: al norte, escenas de la Guerra de Troya, fruto de la infidelidad conyugal de Helena; al sur, la defensa de la honra de las lapitas frente a los centauros; al oeste, la invasión de las amazonas, visión negativa de la hipermasculinidad de unas mujeres libres de la autoridad varonil, y al este, una gigantomaquia en la que destaca Atenea, visión positiva de esa misma hipermasculinidad y fiel respaldo de Zeus, su padre[15].

2. El condicionamiento de los espectadores

Y si el contexto inmediato podía aportar a un mito una significación específica, con más motivo debió hacerlo el contexto en sentido amplio, es decir, las coordenadas históricas y socioculturales, porque los mitos podían cobrar sentidos diferentes en función de las comunidades griegas y no griegas donde se contasen y contemplasen[16]. "El lenguaje mitopoético griego se convirtió en una *lingua franca* para

12 Cf. Barringer 2008: 23-32.
13 Véase en general Barringer 2008: 8-58.
14 Sobre estas metopas véase Castriota 1992: 152-165; Barringer 2008: 74-81.
15 Cf. Barringer 2008: 82-85, quien cuestiona la conexión habitual que se establece entre las temáticas de las metopas y el enfrentamiento entre griegos y persas.
16 Cf. Hölscher 1999: 11-15; Boardman 2001: 171.

expresar universales"[17], de modo que etruscos, romanos y nativos de poblaciones no griegas de la Magna Grecia, Sicilia y Asia Menor lo emplearon, junto con las tradiciones iconográficas griegas, como un poderoso lenguaje para expresar sus propias concepciones religiosas y heroicas. Dos ejemplos nos servirán para ilustrar la fluidez de los mitos: uno permite entrever cómo un mismo episodio podía contarse en dos localidades griegas con finales distintos para adaptarlo a los auditorios, mientras que el otro evidencia un cambio de función de los mitos pintados en vasijas en lugares diferentes, uno griego y otro no griego.

El primero (Ilustr. 2) es la pintura de un plato hallado en Rodas y fabricado en ámbito jónico en la segunda mitad del siglo VII a. n. e. Representa una escena de combate, con un cadáver al pie de uno de los dos contendientes. Por las inscripciones sabemos que no es una escena típica, sino una concreta de la Guerra de Troya: la muerte de Euforbo, a quien vemos en el suelo a los pies de su asesino, Menelao, que aquí se enfrenta con Héctor. Ahora bien, la escena no se corresponde con el relato de la *Ilíada* (XVII 1-113), donde el Atrida rehuía el combate con Héctor y no llegaba a despojar de sus armas a Euforbo. Parece, pues, que el pintor ha 'homerizado' una escena típica de combate, pero lo ha hecho a partir de una versión que no es la de nuestra *Ilíada*.

Ilustr. 2: Plato rodio, *ca.* 630-600 a. n. e. Londres, British Museum, inv. A749 (*LIMC*, "Euphorbos I" 1)

Desde el siglo XIX se ha pensado que la pintura refleja una versión argiva del episodio, porque el alfabeto usado en sus inscripciones, como se deduce de la forma de la lambda del nombre de Menelao (┣), era el dorio usado en Argos y no el de

[17] Lowenstam 2008: 176.

Rodas. Se pensó que pudo ser la adaptación a un plato de un prototipo argivo provisto de inscripciones, quizá una placa de bronce[18]; con ella se habría buscado dignificar al Atrida –hijo del rey de Argos– mediante la evocación de la versión que allí se contaba del episodio, según la cual Menelao sí logró despojar a Euforbo de sus armas. De la existencia de esta tradición da fe, entre otros, Pausanias, quien en el siglo II aún pudo ver en el santuario de Hera en Argos el escudo "que en otro tiempo Menelao arrebató a Euforbo en Ilión" (II 17, 3); no en vano Pitágoras, quien pretendía haber sido este guerrero troyano en una vida anterior, reconoció el arma nada más verla[19]. El plato puede haber sido obra de uno de los alfareros argivos que por aquel entonces estaban asentados en la isla de Calimnos, cercana a Rodas[20], y mientras que no puede saberse si su artífice adaptó o no un modelo concreto que hubiese visto en Argos, es bastante seguro que, al singularizar el patrón compositivo del enfrentamiento entre dos guerreros mediante la asignación de nombres a los personajes, no estaba inventando *ex nihilo*, sino reflejando esa tradición patria. Eso sí, quedaría por explicar una incoherencia: la posición del cadáver. El personaje victorioso en el combate, como es habitual en este tipo de escenas, está a la izquierda; si Euforbo ha muerto haciéndole frente, habría debido caer de bruces hacia la izquierda o bien boca arriba hacia la derecha, pero no hace ni lo uno ni lo otro; además, Menelao y él llevan escudos con el mismo diseño y yelmos del mismo tipo. Si la coincidencia de armamento se interpreta como la pertenencia a un mismo bando, lo lógico hubiera sido intercambiar los nombres de Héctor y Menelao; ahora bien, se puede entender alternativamente como el modo que tuvo el pintor de reflejar esta versión oral en la que el Atrida se apoderaba de las armas del troyano, y por eso mismo lo tiene a sus pies[21]. De ser así, el plato sería el testimonio más antiguo (*ca* 630-600) de una tradición local antihomérica que hasta el hallazgo del plato conocíamos por informaciones posteriores.

El segundo ejemplo versa sobre la función diferente de los mitos plasmados en un mismo tipo de vasijas, las crateras, en sitios y épocas distintos. En la Atenas clásica estas se contemplaban en un contexto simposíaco; además de servir para mezclar el agua y el vino, atraían las miradas por su belleza e incitaban a la conversación sobre los mitos representados. En la Apulia del siglo IV, en cambio, las crateras –sobre todo las de volutas, raras en el Ática– se fabricaron exclusivamente para ser admiradas, como revelan los boquetes en la base, las grietas de la cocción y la falta de revestimiento en el interior de parte de ellas, que las hacían inservibles para otro uso[22]. Además, se han hallado sobre todo en tumbas, lo que revela que de objetos simposíacos pasaron a ser un símbolo del culto funerario que prestigiaba al

---

18 Así Boehlau 1898: 73, cf. Friis Johansen 1967: 79; Brillante 1983: 109-110; Snodgrass 1998: 106.
19 Cf., entre otros, D.L. VIII 4-5; Friis Johansen 1967: 80; Schefold 1993: 143; Snodgrass 1998: 107.
20 Cf. Giuliani 2013: 205 n. 40.
21 La propuesta es de Schefold 1993: 17-18, 143.
22 Cf. Robinson 2014: 327.

finado y a su familia[23]. A este respecto, es significativo que no se hayan conservado en Tarento, la única ciudad griega de Apulia[24], sino en el interior de tumbas de personalidades y familias en su mayoría no griegas, sobre todo de Peucetia y Daunia, lo que revela el predicamento de los mitos en estos territorios itálicos y una función distinta de la que habían tenido en la Atenas clásica[25].

3. La fluidez de los mitos y el placer de la diferencia

Un aspecto que evidencian tanto el descenso a los infiernos de Polignoto como el plato de la muerte de Euforbo (*supra*, §§ 1-2) es que en el arte, como en el culto religioso y la literatura[26], los mitos eran objeto de una reelaboración continua. Debido a esta fluidez, las obras de arte que los plasmaban, además de servir como instrumento de propaganda, prestigio o consuelo, sumaban al gusto de la contemplación el placer del reconocimiento, por cuanto permitían no solo identificar las semejanzas entre la versión concreta del mito que se contemplaba y la de conocimiento común, sino también captar sus diferencias[27]; por lo mismo, la esencia del mito representado tenía que ser reconocible, ya fuera porque los personajes tenían unos atributos característicos o porque se los identificaba inscribiendo sus nombres junto a ellos o mediante otro procedimiento[28]. La capacidad del artesano de introducir innovaciones en los mitos era, salvando las distancias, equiparable a la del poeta trágico, de modo que podrían aplicársele las indicaciones que Aristóteles dio

---

23 Lo confirma el hecho de que desde mediados del siglo IV a.n.e. se represente de forma estereotipada en la otra cara de las vasijas con escenas míticas –crateras, hidrias, pélices y lutróforos– un templete funerario (ναΐσκος) con el difunto rodeado de figuras que hacen sacrificios u ofrendas; véase Cabrera Bonet 2013; Todisco 2017. Una mayor continuidad en la función de las crateras la daría que la ceremonia fúnebre donde se exhibían las vasijas antes de enterrarlas con el finado fuese de naturaleza simposíaca, como han defendido Giuliani l999: 44-45 y Revermann 2010: 88-93.

24 La razón es que allí las crateras se colocaban de forma habitual sobre las tumbas como distintivos externos (σήματα) y, en consecuencia, se han destruido.

25 Cf. Pouzadoux 2005; Robinson 2014. Dos factores han impedido durante mucho tiempo apreciar adecuadamente esta diferencia. Uno es la clasificación de los pintores a partir de criterios estilísticos –análisis de detalles, en especial la indumentaria y la anatomía de las figuras–, lo cual comportó la desatención al contexto arqueológico. La metodología fue establecida por John Beazley para los pintores atenienses y perfeccionada por A. Dale Trendall y sus colaboradores para los de Sicilia y la Italia meridional; sobre sus aciertos y límites cf. Robertson y Beard 1991; Boardman 2001: 128-138; Denoyelle 2005. El otro factor es el atenocentrismo dominante, que llevó a sobrevalorar la continuidad entre los talleres atenienses del siglo V y los suditaliotas y sicilianos del IV y a obviar sus diferencias; cf. Denoyelle y Iozzo 2009: 97-99; Carpenter 2009.

26 Véase Kowalzig 2007.

27 Sobre el placer de captar semejanzas cf. Arist., *Po.* 1448b15-17; sobre el que procuran las diferencias, Squire 2011: 93: "There was learned pleasure to be had from tracing the 'infidelities' –in noting the similarities *and* the differences between prototype and creative imitation"; Curran 2019: 103-104. Sobre inscripciones, atributos característicos de los personajes y otros modos de identificación, cf. Woodford 2003: 15-27.

28 Sobre la reconocibilidad de los mitos cf. Kannicht 1982: 73; Woodford 2003: 15; Giuliani 2013: 56.

en la *Poética* sobre el argumento (*mŷthos*) de las tragedias[29]: mientras mantuviera los personajes y la acción básicos que permitían reconocer un mito y que nunca había que alterar, era tan libre como el tragediógrafo de introducir en sus creaciones otros personajes y detalles hasta completar la superficie o los volúmenes que debía decorar. Eso sí, la admisión de esta libertad de los artesanos no supone equiparar su creatividad a la de los poetas, dado que, como señaló Steven Lowenstam[30], aquella estaba condicionada por el conocimiento que sus espectadores tuvieran del mito representado y por su destreza para hacer significativas las discrepancias respecto de las versiones de conocimiento común. Así pues, habrá que pensar que cuantas más divergencias haya entre una obra de arte y la versión literaria más conocida, tanto menor será la probabilidad de que sus detalles hayan sido fruto de la creatividad del artista, debido a la dificultad de construir en una obra de arte una línea argumental nueva que fuese reconocible por sus espectadores.

Ante un volumen elevado de discrepancias respecto de la versión de conocimiento común, quien contemplase la obra cotejaría el mito representado con las versiones por él conocidas, para ver si coincidía con alguna más que con las restantes y en qué aspectos. Esto no ocurriría con demasiada frecuencia en la Atenas arcaica y clásica, donde lo habitual fue reflejar una versión de los mitos reducida a su quintaesencia[31]. En cambio, la distinción entre ese centro inalterable del mito y una periferia de libre disposición es patente en el sur de la Italia del siglo IV a. n. e., sobre todo en Apulia, donde se fabricaron crateras de enormes dimensiones que permitían distribuir los personajes en dos y hasta en tres niveles[32]. La abundancia de detalles de estas escenas míticas, que carecen de precursores en la iconografía ática, ha llevado a pensar en el conocimiento de obras literarias concretas, sobre todo de tragedias áticas, que durante los siglos V y IV aportaron versiones renovadas de unos mismos mitos[33].

---

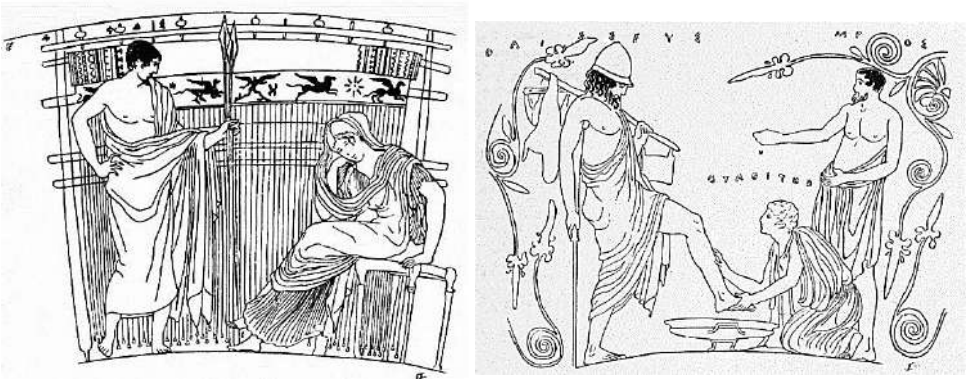
29 Cf. Arist., *Po.* 1453b 22-26.

30 Lowenstam 1997: 50.

31 Cf. *infra,* § 6.

32 Cf. Giuliani 1995: 154.

33 Cf. Todisco 2002 y Taplin 2007: 5-22 para la rica documentación sobre el gusto por el teatro de las poblaciones griegas y no griegas de Sicilia y el sur de Italia desde finales del siglo V a. n. e., y Todisco 2003: 359-571 para un inventario de las pinturas que hasta el siglo XX se han relacionado con tragedias.



Ilustr. 3 y 4: Anverso y reverso de un escifo ático de figuras rojas del Pintor de Penélope, *ca.* 440 a. n. e. (dibujos). Museo Archeologico Nazionale di Chiusi, Coll. Civica 1831 (*LIMC,* "Penelope" 16, "Antiphata" 1) (Fuente: Séchan 1926: 174, ligeramente retocada)

Veamos un posible ejemplo de evocación de una obra literaria distinta de aquella que formaba parte del imaginario colectivo. Lo tenemos en un escifo (*skŷphos*) ateniense de la segunda mitad del siglo v a. n. e. (Ilustr. 3-4), cuyas caras muestran dos momentos de la historia que conocemos por la *Odisea:* en un lado asistimos a una conversación entre Penélope y Telémaco ([Τ]Ε[Λ]ΕΜ[Α]ΧΟΣ) ante el famoso telar, y en el otro, al pediluvio de Odiseo (ΟΛΥΣΣΕΥΣ) a manos de su anciana nodriza (cf. *Od.* XIX 349-507). Pero quien compara las imágenes con el texto homérico constata muchas divergencias[34]. Por un lado, en la *Odisea* Penélope y su hijo nunca conversan en el gineceo, donde ella teje; por otro, Odiseo no aparece aquí con el aspecto de un mendigo anciano, sino de un viajero maduro; está de pie y no sentado, como acostumbra en las representaciones figuradas, lo que sugiere que la acción tenía lugar en un espacio público y no dentro del palacio; el papel de Penélope como espectadora del lavatorio es desempeñado aquí por Eumeo ([Ε]ϒΜΑ[Ι]ΟΣ), quien aún no habría regresado a su morada (cf. *Od.* XVII 593-597); finalmente, la anciana que lava los pies es identificada mediante una inscripción como Antífata (ΑΝΤΙΦΑΤΑ, escrito del revés) y no como Euriclea. Tal cúmulo de variantes invita a pensar que el pintor no se inspiró en la versión comúnmente conocida, la *Odisea,* sino en una de sus reescrituras trágicas[35], dos de cuyos momentos relevantes se evocarían en la vasija: una conversación entre Penélope y Telémaco –quien, a juzgar por las lanzas, parte de viaje o acaba de volver de él–, semejante a la que Deyanira mantiene con su hijo Hilo al inicio de *Traquinias* (vv. 61-93), y el reconocimiento de Odiseo por su nodriza.

---

34 Cf. Séchan 1926: 173-180; Lowenstam 2008: 66-69.

35 La datación de la vasija *ca.* 440 a. n. e. permitiría situar la tragedia evocada (sobre la cual cf. *infra* § 7) antes de esa fecha, a partir de la idea plausible –aunque cuestionada– de que el impacto de las tragedias exitosas en la Atenas clásica produjo cambios en las fórmulas artísticas que se usaban para representar los mitos correspondientes; cf. Webster 1972: 251; Lada-Richards 2009: 121-122.

4. Espacio y tiempo en las imágenes mitológicas

Ahora bien, ¿cuál es el confín entre el centro de una imagen mitológica y su periferia, entre la parte inalterable del mito y la facultativa? La conversación entre Penélope y su hijo ¿tiene lugar en el gineceo, ante el telar, o este ha sido añadido a la escena por su relevancia en la historia? ¿Eumeo preside la escena del lavatorio o sirve al pintor para equilibrar la composición sin repetir a Penélope, que forma parte de la otra escena de la vasija? En resumen, ¿cuánto de lo que vemos evoca una obra literaria? La respuesta depende de cómo se mire la obra. Quienes en su afán por saber más de la literatura griega perdida o fragmentaria volvieron sus ojos a las versiones artísticas de los mitos, buscaron a menudo en ellas una correspondencia perfecta entre la pintura y un supuesto hipotexto literario, y aprovecharon todos los motivos y personajes figurados para reconstruir escenas concretas. Olvidaban que los artistas ilustraban mitos, no pasajes de obras literarias[36], y que el arte tiene sus propias reglas compositivas.

Una primera tiene que ver con el tiempo y el espacio. Frente al postulado de Gotthold Ephraim Lessing en su *Laocoonte* (1776) de que la imagen era la representación estática de un momento único, en contraste con la capacidad de la palabra para situar acciones en lugares y tiempos diversos, las imágenes de la Grecia antigua tenían su propio modo de narrar: no respondían a la unidad temporal, porque los artistas podían completar el episodio mítico escogido con alguno de sus preliminares o de sus secuelas, ni tampoco a la espacial, porque podían yuxtaponer en pie de igualdad episodios ocurridos en lugares diferentes[37]. La complementación de un elemento central con otros subsidiarios es patente en la pintura del interior de una cílice (*kýlix*) laconia de mediados del siglo VI a. n. e. (Ilustr. 5); aunque es el momento en que Odiseo, con sus camaradas, ciega a Polifemo (cf. *Od*. IX 371-398), constatamos que a la vez está ofreciendo vino al cíclope y que este aún sujeta en sus manos las piernas de uno de los compañeros del héroe. Así pues, con el momento de la ceguera se han integrado dos previos: Polifemo devorando a varios hombres, Odiseo ofreciéndole vino sin mezcla.

---

[36] Cf. *e. g.* Small 2003: 6. Este método de análisis, que fue denominado *filodramático* por Giuliani 1996: 72, ha producido, pese a su relativa unilateralidad, obras de gran valía como Séchan 1926, Trendall y Webster 1971 y Kossatz-Deissmann 1978. Para una historia detallada de los avatares de la relación entre mitos trágicos y pinturas mitológicas de vasijas, con mención de los representantes principales de cada posición, cf. Seminario Pots&Plays 2015: 56-75 (a cargo de Ludovico Rebaudo).

[37] Cf. Robert 1881: 4-6, quien denominó este método compositivo *komplettierend*, por "completar" una escena central con elementos subsidiarios. En la medida en que esta complementación no se da cuando no existe una jerarquía entre los elementos compositivos, parece mejor llamarlo *sinóptico* con Snodgrass 1998: 57. Sobre la necesidad de superar la definición de Lessing cf. Giuliani 2013: 1-18 y Squire 2009: 90-121, y sobre los modos de narrar mediante imágenes, Stansbury O'Donnell 1999.

Ilustr. 5: Cílice laconia de figuras negras, *ca.* 550 a. n. e. (detalle). París, Cabinet des Médailles 190 (*LIMC*, "Polyphemos I" 18, "Odysseus" 67)

Ilustr. 6: Ánfora ática de figuras negras atribuida al pintor Lido, *ca.* 550 a. n. e. (dibujo). Berlín, Antikensammlung, Staatliche Museen F1685 (*LIMC*, "Astyanax" 9, "Priamos" 115)

Un ejemplo de yuxtaposición no jerárquica es la pintura de un ánfora ática de la misma época hallada en la etrusca Vulci, que junta dos escenas distintas de la toma de Troya (Ilustr. 6): a la izquierda, el reencuentro de Menelao y Helena, y a su lado, el asesinato de Príamo. De nada valdrá al rey troyano haberse sentado como suplicante sobre un altar: Neoptólemo lo matará, y para hacerlo no usará la lanza o la espada, como en otras imágenes, sino al propio príncipe Astianacte, a quien blande por el tobillo a modo de arma. Mientras que la escena del agresivo Menelao sucumbiendo ante la belleza de Helena había aparecido desde antiguo en la tradición poética[38], el uso de Astianacte para asesinar a su abuelo constituye una atrevida innovación artística, que sirvió para reunir en una sola escena las dos muertes que simbolizan la extinción de la casa real troyana[39]. Sería, pues, un desarrollo artístico autónomo, ajeno a la literatura[40].

5. Los esquemas compositivos del arte

Además de una concepción del espacio y el tiempo propia de las artes figurativas, otro factor desaconseja buscar una correspondencia exacta entre imagen y texto literario: el riesgo de atribuir a una hipotética variante mítica lo que en realidad

[38] Cf. *Il. Paru.*, fr. 19 Bernabé; Ibyc., fr. 15 Davies; Eur., *Andr.* 627-631; Ar., *Lys.* 155-156.

[39] En la *Pequeña Ilíada* (fr. 21, 3-5 Bernabé) Astianacte era arrojado por Neoptólemo desde las murallas de Troya, mientras que en *El Saco de Troya* era Odiseo quien le daba muerte (cf. *Chrest.* 239, 20 = *Il. Pers.*, Arg. pp. 88-89 Bernabé). Sobre la radical innovación iconográfica véase Dugas 1937: 14-26; Giuliani 2013: 171-176, y sobre la adaptabilidad del tipo figurativo, Woodford 2003: 68-70.

[40] En ocasiones este tipo de innovaciones artísticas puede estar en el origen de tratamientos literarios; cf. Woodford 2003: 115-126; Small 2003: 26-29. Por ejemplo, es probable que el Aquiles velado que permanece en silencio durante la primera mitad de *Los Mirmidones* de Esquilo, tragedia hoy perdida, haya estado inspirado en el Aquiles afligido que aparece en pinturas atenienses de los años 490-470 mientras atiende a los embajadores que lo instan a volver al combate. Sobre el uso del tipo iconográfico del *Afligido* cf. Giuliani 2013: 203 y, antes, Séchan 1926: 14-15; sobre esta obra de Esquilo, Ar., *Ra.* 911 ss.; Taplin 2007: 83-87; Lucas de Dios 2008: 427-428 (con bibliografía).

responde al empleo de patrones artísticos[41]. Por poner un ejemplo sencillo, el hecho de que en una escena del reencuentro de Odiseo y Penélope aparezca en medio un perro no debe hacer pensar en una variante de la *Odisea* en la que el fiel Argo vive lo suficiente para presenciar el reencuentro de los esposos; se trata, simplemente, de una convención artística por la cual a menudo figura un perro en las escenas de regreso al hogar[42].

En esa medida, dado que el confín entre el mito recibido y la adaptación no es evidente, se nos plantea el problema de dilucidar si un personaje o un detalle evoca una versión literaria o es fruto de una convención artística autónoma. Veamos un caso. Hacia el año 350 a. n. e. el Pintor de Konnakis decoró una vasija con una escena que podría apreciar con especial intensidad quien hubiera visto representar o leído *Las Euménides* de Esquilo (Ilustr. 7)[43]: dentro de un templete que representa el templo de Apolo en Delfos, Orestes está sentado junto al *omphalós* adivinatorio con las Erinis dormidas ante él. Nos interesa la mujer que, presa del terror, se aleja del templo con una llave en la mano: es la Profetisa, que en el prólogo de la tragedia describe el retablo de Orestes, espada en mano, cercado por las negras Erinis (vv. 39-59).

Ilustr. 7: Cratera de columnas apulia atribuida al Pintor de Konnakis, *ca*. 350 a. n. e. San Petersburgo, Museo de l'Ermitage 349 (*LIMC*, "Erynis" 46) (Fuente: Taplin 2007: 65).

Ilustr. 8: Cratera de columnas apulia atribuida al Pintor de Boston 00.348, *ca* 350 a. n. e. Ruvo, Museo Jatta 36955, n.i. 32 (*LIMC*, "Lykourgos I" 14*) (Fuente: Taplin 2007: 69).

[41] La individuación que hizo Moret en 1975 de los esquemas compositivos empleados por los pintores apulios del siglo IV a. n. e. para representar episodios de la toma de Troya puede extenderse *mutatis mutandis* a otras manifestaciones artísticas.

[42] La escena ocupa una de las dos caras de un estamno decorado por el Pintor etrusco di Settecamini en la primera mitad del siglo IV a. n. e. (Museo Nazionale di Antichità di Parma C161); cf. Lowenstam 1992: 170-171. El perro Argo muerte antes del reencuentro; cf. *Od.* XVII 290-327.

[43] Cratera de cáliz apulia, *ca*. 350 a. n. e. (Museo de l'Ermitage 349); cf. Taplin 2007: 64-65.

Ahora bien, cuando otro pintor de la misma época y región representa al rey tracio Licurgo a punto de dar muerte a su hijo Driante –al que en su desvarío báquico ha confundido con una vid que hay que podar (Ilustr. 8)[44]–, aunque es legítimo conjeturar la relación de la pintura con una versión trágica del mito[45], no podemos estar seguros de si la mujer que aterrada arroja las ofrendas era un personaje del drama o bien un añadido del pintor explicable a partir del empleo de un tipo figurativo de su arte[46].

6. La competencia mitológica del artesano

Un factor que puede inclinar la balanza a favor de la evocación literaria es que el análisis de las obras conservadas de un artista muestre una propensión a servirse de temas trágicos, como ocurre con el mencionado Pintor de Konnakis, cuyas innovaciones en los patrones artísticos revelan un conocimiento de versiones teatrales concretas[47]. Por supuesto, la competencia mitológica de los artesanos varió en función de las épocas y los lugares. En la Atenas arcaica y clásica, toda vez que lo habitual era reducir la versión mítica a sus elementos esenciales, los artesanos no tenían por qué conocerlos a través de versiones poéticas concretas, orales o escritas, sino que les bastaba el reflejo que aquellas habían dejado en el imaginario popular (*Volksvorstellung*)[48]; como explica Alessandro Grilli, "una vez que entraba en la enciclopedia mítica compartida, también una historia inventada por un poeta, y quizá articulada de un modo específico y original, pasaba a ser, en cuanto historia, puro patrimonio narrativo, recuperable y modificable en nuevos enunciados lingüísticos o iconográficos"[49].

Obviamente, eso no supone sustituir la competencia mitológica por la aplicación mecánica de un repertorio de fórmulas artísticas, cuyo uso explicaría toda peculiaridad de una imagen mitológica[50]. Con mejor criterio, hoy tiende a pensarse que los

---

44 Cratera de columnas apulia atribuida al Pintor de Boston 00.348 (*ca.* 350 a. n. e., Ruvo, Museo Jatta 36955, n. i. 32). Sobre el mito, cf. Gantz, *EGM*, 113-114.

45 Taplin 2007: 69, estima que la pintura debió de disfrutarse más a partir de sus coincidencias con *Los Edonos* de Esquilo, y ve indicios de teatralidad en la presencia del templete, la figura envuelta en un manto que hay sobre su techo y la persona que a la izquierda lamenta lo que está sucediendo. (Sobre estos indicios que hacen pensar en una conexión con representaciones de tragedias, cf. *infra*, nota 65).

46 Sobre esta figura, recurrente en la Cerámica, cf. Moret 1975: 1.135-147.

47 Véase Rebaudo 2015a.

48 Robert 1881: 10. Sobre la dificultad de relacionar la cerámica ateniense con escenas teatrales y una descripción de los casos más probables, cf. Taplin 1993: 6-11 y Csapo 2010: 3 ss.

49 Grilli 2015: 109.

50 Esta posición extrema, defendida por Moret 1975, fue denominada *iconocéntrica* por Giuliani 1996: 72. Aunque en su momento supuso una necesaria reacción contra la condición ancilar de la imagen respecto de la palabra que está en la base de la constitución de la historia del arte como disciplina (cf. Squire 2009: 15-89), es, como señala Taplin 2007: 7, una posición demasiado abstracta y poco realista; cf. también los juicios de Giuliani 1996: 74-75 y 2013: 212-224; Lada-Richards 2009: 104-110 y Squire 2009: 127 n. 143. Más allá de este extremo, los desarrollos modernos de la iconología de Erwin Panofsky (1972: 13-44) en la historia del arte están siendo valiosos; véase al respecto Lorenz 2016, con

esquemas compositivos que un artista enseñaba a sus aprendices y circulaban de taller en taller solo podían rentabilizarse si se conectaban con los mitos a los que aquellas podían adaptarse de modo que fueran reconocibles por el público[51]. Dicho aprendizaje artesanal se apoyaría en las versiones míticas conocidas desde la infancia en el hogar y, a partir de cierta edad, en contextos festivos y religiosos, tanto cívicos como privados[52], y se enriquecería desde la época clásica con la asistencia a las representaciones teatrales e incluso con la lectura de obras de contenido mitológico[53]. En cualquier caso, la atención a los gustos de los clientes hubo de comportar en no pocas ocasiones un conocimiento preciso de los mitos que por fuerza debió ir más allá de las versiones conocidas en las localidades de los artesanos. La élite de cada ciudad griega tenía su propio imaginario mítico, y otro tanto cabe decir de las poblaciones no griegas, de modo que un mismo artesano –imaginemos uno ateniense– pudo formar parte de varias comunidades interpretativas distintas[54]; si quería satisfacer a sus clientes, debía estar atento, como los aedos y los poetas celebrativos, a las tradiciones de las comunidades griegas, más o menos discrepantes entre sí, e informarse sobre cómo se reinterpretaban estas en las no griegas, quizá a través de los mercaderes que transportaban los encargos a sus destinos.

Esta atención a los gustos de la clientela explicaría, por ejemplo, la proliferación de pinturas de contenido mitológico en la Apulia del siglo IV a. n. e., la región que mayor documentación sobre los mitos ha aportado en las últimas décadas[55]. En la medida en que formaban parte del ajuar funerario (cf. § 2), es plausible que los mitos griegos hayan funcionado allí, al menos en las regiones apulias de Peucetia y Daunia, como una forma de autorrepresentación prestigiosa de las élites locales. Los artesanos, como los clientes cuyos requerimientos tenían que satisfacer, debieron de conocer los mitos sobre todo a través de representaciones de tragedias atenienses a cargo de compañías de actores[56], no solo en teatros, sino también en

una descripción detallada de los principios y representantes de la iconología, la semiótica y el estudio de las imágenes.

51 Véase, por ejemplo, De Angelis 1999: 55-56. Se evita así el argumento de la ignorancia del artesano, al que solo conviene recurrir cuando no haya otra explicación satisfactoria (cf. Lowenstam 2008: 3).

52 Para una descripción de los contextos de aprendizaje de los mitos, cf. Buxton 2000: 31-53. Según Cook 1983, la mayoría de las imágenes de mitos en el arte arcaico responderían a las versiones que los artistas escuchaban desde pequeños en el ámbito familiar.

53 Sobre las representaciones hablaremos de inmediato; sobre la lectura, cf. Giuliani 2013: 207-212.

54 La necesidad de triangular los repertorios iconográfico y dramático con el imaginario colectivo ha sido reivindicada por el Seminario Pots&Plays 2015: 53. Sobre la noción de comunidad interpretativa, propuesta por Stanley Fish, cf. Castriota 1992: 15.

55 Cf. Giuliani 1995: 154; Taplin 2007: 17-18.

56 Sobre estas compañías y la exportación de la Tragedia ática, cf. *e.g.* Taplin 1993 y 2007; Dearden 1999; Allan 2001; Lada-Richards 2009: 123-140; Csapo 2010: 95-103; Vahtikari 2014. Hay testimonios de los Διονύσου τεχνῖται desde, posiblemente, el año 330 a. n. e.; cf. Csapo y Slater 1995: 239-255. Dearden 1999: 232 propuso un mínimo de tres actores y un músico (un αὐλητής) por compañía. Según Taplin 2007: 7, las partes corales debieron de correr a cargo de coros locales, que prepararían intermedios líricos (ἐμβόλιμα) para complementar la parte de los actores.

contextos privados o semiprivados[57], y no solo desplazándose a la ciudad griega de Tarento, sino también en localidades no griegas de la región que desde hacía tiempo mantenían relaciones comerciales directas con Atenas, como Ruvo, donde se ha hallado casi la mitad de estas pinturas mitológicas[58].

7. Variantes artísticas del mito y obras literarias perdidas

Por necesidad, la relación de una obra de arte con un texto de contenido mitológico solo puede calibrarse cuando poseemos completos los dos términos de la comparación. En el caso de la literatura fragmentaria o perdida no existe esa base sólida, de modo que debe procederse con cautela; lo más que puede hacerse es enumerar las obras conocidas que trataron el mito en cuestión y establecer conexiones más o menos plausibles a partir de lo mucho o poco que se sepa de ellas. Por ejemplo, en el caso de las pinturas del lavatorio de Odiseo y la conversación entre Penélope y Telémaco (Ilustr. 3-4), ningún motivo favorece su relación con una de las tres tragedias conocidas donde pudieron aparecer (*Penélope* de Esquilo, *El Lavatorio* de Sófocles y *Penélope* de Filocles) más que con las otras dos; solo un futuro hallazgo de textos de estas obras o de informaciones sobre ellas podrá reforzar una de las tres opciones… o bien una cuarta, en el caso de que la tragedia vinculada a la obra de arte sea una hasta ahora desconocida[59]. En efecto, la escasez de nuestras informaciones hace que sea grande el margen de error a la hora de individuar el texto relacionable con una imagen. De las aproximadamente mil trescientas tragedias que pudieron llegar a representarse entre, pongamos, los años 440 y 340 a. n. e.[60], solo

---

[57] Cf. Green 2006: 517. Sobre las transformaciones en la presentación de textos teatrales en la época posclásica cf. Gentili 2006: 37-72. Giuliani 1995: 152-158 conectó la difusión de los mitos de estas pinturas no con las representaciones teatrales, sino con el contexto funerario para el que fueron ideadas. Según su propuesta, los oradores profesionales que debían pronunciar el panegírico de un difunto incorporaban a aquel la explicación de las pinturas míticas de las vasijas destinadas a acompañar a este en la tumba, con lo que creaban un vínculo entre la suerte del finado y la de los personajes del mito. De ser correcta su hipótesis, estos oradores asesorarían a los pintores, quienes construirían el programa funerario conjugando los esquemas compositivos del arte con informaciones precisas tomadas de los textos trágicos. *Contra* Taplin 2007: 9, 21-22, 26-28; Robinson 2014: 323-325.

[58] Cf. Carpenter 2009, quien sugiere que las compañías teatrales llegarían en los barcos atenienses que paraban en Bari en su ruta por el Adriático. Un inventario reciente de las vasijas mitológicas halladas en Apulia puede verse en Robinson 2014: 326.

[59] Una confirmación de este tipo fue, por ejemplo, la publicación en 1891 de un papiro con el éxodo de la *Antíope* de Eurípides (fr. 223 Kannicht), donde los hijos de la heroína trataban de asesinar al rey de Tebas pero Hermes lo impedía (sobre el mito, cf. *EGM*, 484-485). El papiro confirmó la relación de la tragedia con la pintura de una cratera hallada cerca de Sicilia tan solo dieciséis años antes, en 1875 (Pintor de Dirce, *ca*. 380 a. n. e., Berlín, Staatliche Museen, F 3296 = *LIMC*, "Antiope I" 6, "Dirke" 5), que integraba el suplicio de la reina Dirce arrastrada por un toro –narrado en la tragedia por un mensajero, cf. fr. 221 Kannicht– con el conato de asesinato del rey Lico. Cf. Taplin 2007: 188-189 y, sobre algunas posibles conexiones entre pinturas y papiros, en este caso de tragedias del siglo IV a. n. e., Taplin 2014.

[60] El cálculo lo ofrece Vahtikari 2014: 7-8, quien admite (p. 8 n. 42) que la cifra está redondeada al alza; cf. Taplin 2007: 35. Giuliani 2018: 107 calcula que desde el 472 hasta el final del siglo V a. n. e. se

se conservan completas veinticinco –siete de Sófocles, diecisiete de Eurípides y el pseudoeuripídeo *Reso*, del siglo IV–, así como unos pocos miles de fragmentos de diversa extensión y procedencia, en su mayoría inservibles a efectos de reconstrucción de los dramas perdidos. Además, sabemos que el prestigio de los tres grandes tragediógrafos del siglo V a. n. e. los convirtió en modelos de imitación; hay, pues, que contar con la posibilidad de que, cuando creemos reconocer en una pintura el trasunto de una tragedia de Eurípides, por ejemplo, quizá lo sea de una de las reescrituras que de ella se hicieron durante el siglo siguiente[61]. Por último, existen casos que demuestran que en ocasiones los artistas integraron elementos de obras distintas, como la otra pintura mural con la que Polignoto decoró la *Léschē* de los cnidios en Delfos (cf. § 1), donde representó la partida de los griegos de Troya; al describir sus personajes, Pausanias (X 25-27) reconoce que el pintor los tomó de la *Ilíada* y la *Odisea*, del *Saco de Troya* de Lesques de Pirra, de la obra homónima de Estesícoro y de la *Pequeña Ilíada*, a los que suma "la tradición más difundida" e incluso la creatividad del propio pintor, quien a su juicio inventó algunos personajes[62]. La misma integración artística pudo darse con las versiones trágicas de un mismo mito.

Ante estas limitaciones, lo más prudente es, siguiendo el criterio de Oliver Taplin[63], adoptar un posición intermedia entre los extremos de remontar todo elemento de una obra de arte a un modelo literario y la contraria de propugnar la aplicación mecánica de fórmulas compositivas a partir de una competencia mitológica mínima: consiste en pensar que quien conociera una obra de tema mitológico –sobre todo trágica, pero también épica o lírica– experimentaría un placer especial al reconocerla a través de los personajes y motivos de una imagen, lo cual presupone que el artista que ideó la composición la habría tenido presente junto con los esquemas figurativos de su arte y quizá con otros materiales literarios. No sería, pues, *la* fuente de inspiración, sino *una* fuente de documentación relevante e identificable, si no por nosotros, sí al menos por un espectador antiguo cualificado.

Por lo mismo, debe aceptarse la dificultad de determinar qué elementos de un artefacto mitológico están relacionados con una versión literaria perdida de un mito, porque no existe un método objetivo que sea válido para todos los talleres y artistas.

---

representaron en las Grandes Dionisias atenienses un total de 648 tragedias.

61 Véase al respecto Taplin 2014; Green 1999: 46-54.

62 Sobre la integración de fuentes y, en concreto, sobre las que Pausanias reconoce en las pinturas de la *Léschē* de los cnidios, cf. Small 2003: 164-172. Siglos más tarde, la *Tabula Iliaca Capitolina* (1A), de tiempos de Augusto, se presentaba como un juego erudito que presuponía el conocimiento de quienes la contemplaban –y conversaban sobre ella– de la *Ilíada*, el *Saco de Troya* de Estesícoro, la *Etiópida* de Arctino de Mileto y la *Pequeña Ilíada* de Lesques de Pirra. Acerca de la rica alusividad literaria de las *tabulae Iliacae* véase Squire 2011: 91-110.

63 Cf. Taplin 2007: 25 acerca de las pinturas relacionables con tragedias: "The vases are not […] 'banal illustrations', nor are they dependent on or derived from the plays. They are *informed* by the plays; they mean more, and have more interest in depth, for someone who knows the play in question". En esta medida, mientras que las contradicciones entre pintura y texto confirman que la primera no es una ilustración de la segunda, no desmienten el conocimiento de la tragedia cuyos motivos se reconocen en la pintura; cf. Taplin 2007: 36; Squire 2011: 87-101.

Es un problema que se ha planteado de un modo acuciante a propósito de las pinturas sicilianas y suditaliotas del siglo IV a. n. e.: mientras que los artistas señalaban a menudo la teatralidad de las escenas cómicas situándolas sobre un entarimado de madera, no hicieron lo mismo con los mitos trágicos, porque su objetivo era plasmar mitos, no tragedias[64]. Lo más cercano a un método son los indicios teatrales que se han individuado en las pinturas, tanto de carácter escénico como extraescénico, cuyo funcionamiento favorecería su relación con representaciones trágicas[65]. A nuestro juicio, dos de ellos merecen destacarse, por su mayor probabilidad de haber funcionado como marcadores teatrales. Uno es la presencia de detalles inventados por un tragediógrafo en concreto, como la carta que Ifigenia entrega a Pílades en *Ifigenia entre los tauros* (vv. 727-790, cf. Ilustr. 9), la cual ha permitido relacionar varias pinturas con esta tragedia euripídea[66]. El otro es la figura del anciano sirviente[67] –identificado en las vasijas como pedagogo, pastor o mensajero, personajes secundarios de las tragedias–, que ha llegado a considerarse una representación del espectador dentro de la propia escena: contempla el lance patético central y en muchas ocasiones hace ademán de intervenir en él para evitar un fatídico desenlace; en la ilustración 10 podemos verlo en el extremo inferior izquierdo, temiendo la inminente muerte de Hipólito.

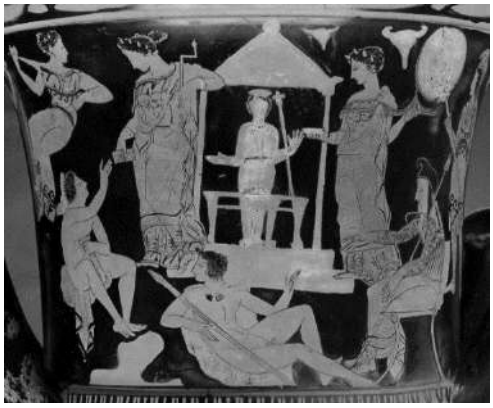
---

64 Como señaló Green 1991; cf. Taplin 2007: 32 y 1993, con numerosas ilustraciones de entarimados cómicos, y *supra* nota 33 sobre las pinturas relacionables con tragedias. Hay dos sicilianas del Pintor de Capodarso, datadas *ca*. 330, que representan escenas trágicas sobre tarimas; véanse los análisis de Taplin 2007: 90-92, 261-262; también Vahtikari 2014: 24-26.

65 Cf. Taplin 1993: 24-26 y 2007: 37-43, quien reconoce que no son pruebas infalibles; también Vahtikari 2014: 23-51. Los indicios escénicos son la indumentaria y el calzado de los personajes; elementos arquitectónicos y de atrezo, sobre todo el templete (ναΐσκος), que representa a menudo un templo, un palacio o una tienda de campaña, y el arco rocoso, que en las pinturas apulias sirve para figurar rocas o cuevas y puede haber sido en origen un elemento de la utilería teatral; personajes secundarios –sobre todo ancianos– que contemplan una situación patética; Furias y personificaciones de acciones truculentas; la plasmación de escenas de súplica; la gestualidad exagerada; las innovaciones dramáticas de un solo autor; la figuración de acontecimientos narrados en los parlamentos de los mensajeros e incluso cuadros estáticos, sin acción alguna, donde los personajes del mito parecen posar (*e. g.* Trendall y Webster 1971: 61; Kossatz-Deissmann 1978: 141); finalmente, por la naturaleza dialógica de la tragedia, el hecho de que en situaciones poco patéticas aparezcan conversaciones entre personajes (Giuliani 1995: 154; Grilli 2015: 138). Por su parte, los extraescénicos son las inscripciones en dialecto ático en una región donde no se usaba este alfabeto y los trípodes asociados a situaciones de triunfo.

66 Sobre estos ἅπαξ δρώμενα y el ejemplo de la carta de Ifigenia, cf. Seminario Pots&Plays 2015: 39-42; Taplin 2007: 149-154.

67 Sobre esta figura, atestiguada en unas cincuenta pinturas, y su origen teatral cf. Schulze 1998a: 68-77; Green 1999 y Taplin 2007: 40. Su aspecto es característico: con pelo cano y joroba, lleva un cayado, un manto y una vestimenta característica –aunque no exclusiva– con mangas largas y ajustadas.



Ilustr. 9: Cratera de cáliz ática del Pintor de Ifigenia, *ca.* 400-380. Ferrara, Museo Archeologica di Spina T1145 (3032) (*LIMC,* "Artemis" 1376, "Iphigeneia" 19*; "Thoas II" 1)

Ilustr. 10: Cratera de volutas apulia atribuida al Pintor de Darío, *ca.* 340-330. Londres, British Museum F279 (*LIMC,* "Aphrodite" 1528*, "Athena" 630; "Hippolytos I", 105*) (Fuente: Taplin 2007: 138)

Pero ninguno de estos indicios constituye *per se* una prueba inequívoca de la conexión, como tampoco lo es la concurrencia de varios[68]; por un lado, muchos de ellos no son exclusivos de la tragedia y, por otro, existen contraejemplos en los que el origen teatral de los indicios se ha obviado una vez que estos han pasado a engrosar el repertorio figurativo. Debemos, pues, tomarlos no como señales inequívocas, sino como llamadas de atención que invitan a preguntarse por la presencia de elementos trágicos en una pintura mítica[69].

8. BALANCE

En resumen, quien estudie un mito deberá proceder a un análisis exhaustivo no solo de los testimonios literarios que versen sobre él, sino también al de sus manifestaciones artísticas, que pueden contener detalles de los que aquellos no informan[70]. Y no solo deberá conocerlas todas, para saber cuándo se producen las variaciones en los modos de figurar el mito en cuestión, sino también todas las obras de

[68] La validez de estos indicios ha sido muy cuestionada; cf. Roscino 2003; Seminario Pots&Plays 2015: 32-50, 75 y Giuliani 2018, quien, entre otros argumentos, les resta valor por no funcionar siempre y los compara con la efectividad de señales inequívocas como el rojo y el verde de un semáforo (p. 111).

[69] Por retomar el símil del semáforo (cf. la nota anterior), quizá su funcionamiento se parezca más al ámbar intermitente, que llama a extremar la precaución.

[70] Instrumento de primer orden para este estudio de las imágenes es el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, que cubre hasta 2009. El manual sobre los mitos griegos tempranos de Gantz, *Early Greek Myth* (1993), responde a este prurito de exhaustividad en la recogida de fuentes de uno y otro tipo.

cada artista que lo represente, con el fin de comprobar que aquello que pueda parecer un detalle significativo no figura en otras obras del mismo autor relacionadas con otros mitos y responde, más bien, al uso de esquemas figurativos recurrentes. Por último, deberá tener presente el imaginario colectivo no solo del artesano, sino también de las comunidades a las que pertenecieron sus clientes. A continuación veremos cómo estos tres factores –informaciones literarias, patrones artísticos y actualización del mito en función del cliente y la ocasión– pueden enriquecer la contemplación de un artefacto mitológico.

9. Estudio de caso: el funeral de Patroclo según el Pintor de Darío

En 1851 fue hallado en Canosa, al sur de la antigua Daunia y no lejos de la actual Bari, un hipogeo con dos cámaras ricamente provistas de armas y de un buen número de vasijas daunias e italiotas[71]. Cinco de estas últimas, de figuras rojas, han sido atribuidas al llamado Pintor de Darío, el artista más destacado de la época tardía de la pintura de Apulia, cuya actividad se inició en torno a los años 340-330 a. n. e.[72] El grupo lo forman la colosal cratera de volutas que da nombre al artista, donde se ve al rey Darío prestando atención a un personaje que habla desde un estrado sobre el que se lee inscrito *Persas* (ΠΕΡΣΑΙ); una segunda cratera de volutas, igualmente colosal, con el funeral de Patroclo; un lutróforo, con Andrómeda atada entre dos troncos a la espera de que el monstruo venga a devorarla, y dos ánforas panatenaicas, una con el mito de Europa y Zeus-toro, otra con el de Medea. Las pinturas se han interpretado en su conjunto como un programa unitario de elogio de un príncipe daunio, construido en consonancia con la práctica del discurso de alabanza del difunto[73].

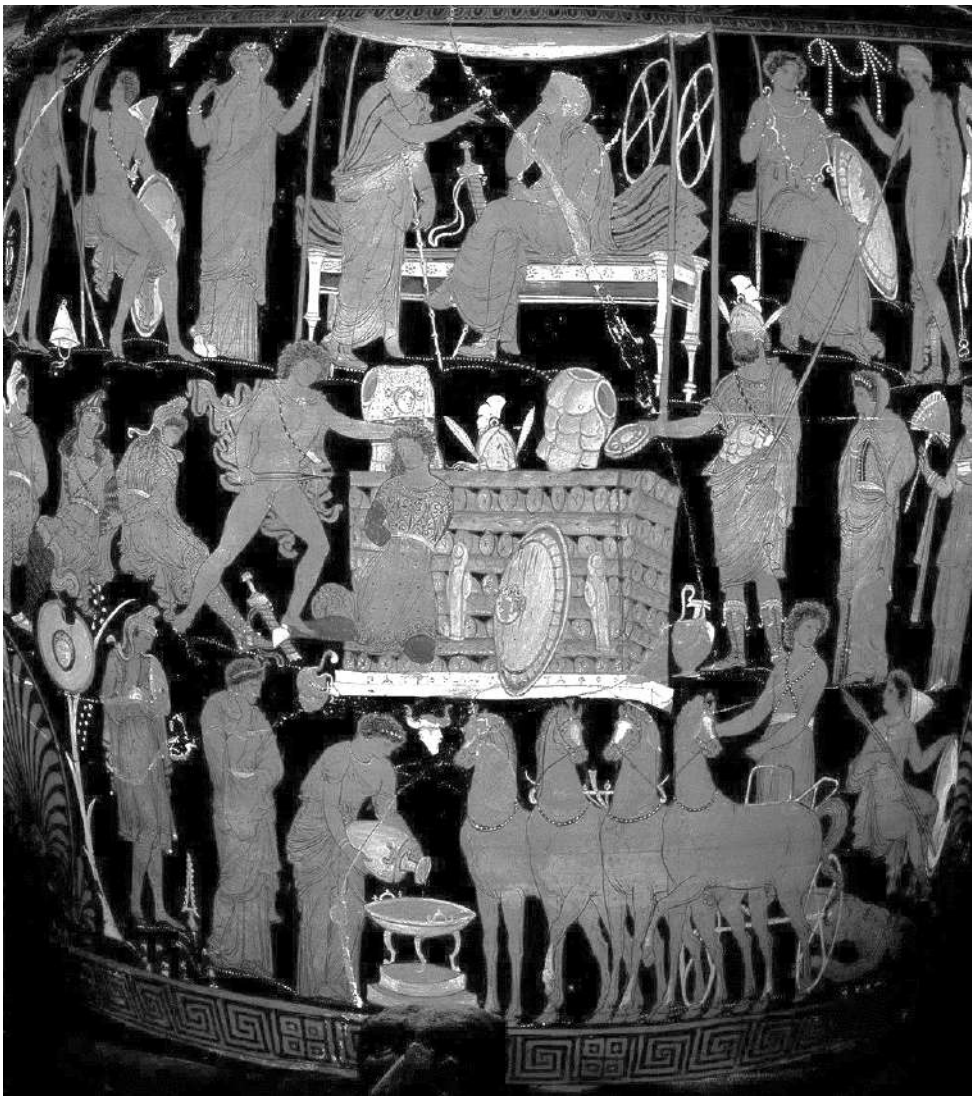
Nos centraremos en la pintura del funeral de Patroclo, que describiremos por pasos: primero identificaremos los personajes sirviéndonos del canto XXIII de la *Ilíada* –la versión conservada y más conocida del episodio– y de la tradición pictórica; a continuación, sumando a texto y arte el ritual para que el que se ideó la pintura, analizaremos el significado de algunos objetos de la escena; luego individuaremos los esquemas figurativos protagonizados por Aquiles que el pintor ha empleado en los tres registros de la composición, y finalmente examinaremos dos propuestas –inspiración dramática y contexto ritual– que ofrecen explicaciones alternativas de las discrepancias entre la pintura y el texto homérico.

---

71 Cf. Pouzadoux 2013: 53-64; Schmidt 1960: 84-86.

72 La datación aceptada para la producción del Pintor de Darío (340-320 a. n. e.) ha sido revisada por Lippolis 2018, quien propone rebajarla a 330-300. Sobre el pintor véase Rocco 1953; Schmidt 1960; Aellen, Cambitoglou y Chamay 1986; Trendall 1989: 89-90; Denoyelle y Iozzo 2009: 148-154; sobre las pinturas de esta tumba y, en concreto, el funeral de Patroclo, Rocco 1953; Schmidt 1960: 32-42; Borda 1966: 102; Cassano 1996: 153-154; Lowenstam 2008: 93-98 y, sobre todo, Pouzadoux 2013.

73 Así Pouzadoux 2013, que sigue la propuesta de Giuliani 1995 (cf. *supra*, nota 57) sobre la función de las pinturas en la ceremonia fúnebre.



Ilustr. 11: Cratera de volutas de Canosa en Apulia del Pintor de Darío, *ca.* 330 a. n. e.
Museo Archeologico Nazionale di Napoli 81393 (H 3254)
(*LIMC*, "Achilles" 487 y 603*, "Agamemnon" 58)

9.1. Los personajes

La pintura está distribuida en tres registros. En medio del central, en uno de los dos escalones de mármol que sirven de base a una pira funeraria, una inscripción procura la clave identificativa: ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ, el "funeral de Patroclo". Por fortuna, contamos con el canto XXIII de la *Ilíada,* que contiene un relato que permite identificar el motivo central de la composición –el sacrificio de los jóvenes troyanos ante la tumba de Patroclo– y asimismo a parte de los personajes.

En el NIVEL CENTRAL Aquiles, con melena corta (se ha cortado los cabellos para ofrecérselos a Patroclo, cf. *Il.* XXIII 138-151), desnudo al modo heroico y cubierto tan solo con una clámide que ondea a su espalda, ha desenvainado su espada y está a punto de iniciar la matanza de prisioneros troyanos junto a la pira funeraria, cinco en la pintura, doce según la *Ilíada* (XXIII 22-23, 175-176, cf. XXI 27-28). La pira está hecha a base de troncos de árboles, como en Homero (*Il.* XXIII 110-128, 163-164), aunque sus dimensiones son por fuerza menores. A la izquierda, a la espalda del héroe, otros tres jóvenes troyanos esperan su suerte sentados; como el primero, van vestidos con abigarradas ropas orientales y tienen las manos atadas a la espalda (cf. *Il.* XXIII 30, XXI 30-31), pero a diferencia de él aún llevan sendos gorros frigios sobre las cabezas.

Delante de la pira y sobre ella pueden verse las armas que se consagran a Patroclo; sirven al pintor para no representar ni su cadáver ni las víctimas sacrificiales, lo cual supone la mayor divergencia respecto de la versión iliádica del episodio[74]. Delante están las grebas con un escudo entre ellas, y encima, un casco de tipo apulocorintio con plumas y cresta entre dos corazas[75].

Apoyada a la derecha de la pira hay una vasija. Según Homero (*Il.* XXIII 170-171), Aquiles ha colocado allí varias, repletas de miel y aceite. Aquí, en cambio, es una enócoe, porque junto a ella hay un hombre de aspecto regio haciendo una libación de vino con un plato (*phiálē*). El personaje lleva un casco semejante al de la pira, porta una lanza en su mano izquierda y viste un quitón y una semicoraza anatómica que le protege el abdomen. Ha sido identificado con Agamenón[76], lo cual comporta una nueva divergencia respecto del canto XXIII de la *Ilíada:* allí es Aquiles quien hace la libación para pedir a Bóreas y Céfiro que acudan en su socorro a propiciar que la leña prenda (194-198) y quien empapa la tierra de vino durante toda la noche siguiente (218-221); solo más tarde Agamenón, junto con otros generales, derramará vino sobre las cenizas de la pira siguiendo las instrucciones del

---

74 Sobre la función de esta modificación, véase más abajo (§ 9.4).

75 Las armas, como el protector de Agamenón, son del tipo suditálico, y su disposición encuentra paralelos en los frisos de armas pintados en tumbas de Apulia, Campania, Etruria y Macedonia; cf. Borda 1966: 102; Pouzadoux 2013: 164-166. Quizá el tipo de casco, nada frecuente en las pinturas, reproduzca el del guerrero enterrado en la tumba. Sobre las corazas véase *infra,* § 9.2.

76 El rey también aparece en la pintura del sacrificio de los troyanos de la tumba François de Vulci (*ca.* 350-325 a. n. e.); cf. Michaelis 1871: 178.

héroe (250-252). La anticipación del papel del rey del final al comienzo del ritual se ha explicado como el modo que tuvo el pintor de simbolizar su reconciliación con Aquiles[77].

Tras Agamenón una mujer distinguida, con la cabeza velada, dirige su mirada a la pira; la sigue una esclava, que porta en sus manos un abanico y una arqueta. La señora debe ser Briseida, la concubina de Aquiles que ha sido devuelta al héroe por el Atrida con todos los honores y que ahora llora la muerte de Patroclo[78]. La tradición iconográfica refuerza esta identificación. El Pintor de Baltimore y su grupo, activos en la misma región de Canosa durante la misma época[79], la incluyen en varias pinturas de la escena de Tetis entregando a Aquiles sus nuevas armas; aparece también allí acompañada de una esclava, sentada en un trono y con los pies sobre un escabel. Esto es relevante, porque en las pinturas apulias del siglo IV a.n.e. a menudo se representa sobre tronos a mujeres envueltas en una relación amorosa[80], como Briseida. La joven es en la *Ilíada* algo más que una esclava, como se infiere de las palabras que Aquiles dirige en el canto IX a los embajadores que lo instan a regresar al combate; cuando les pregunta si *solo* los Atridas aman a sus mujeres, está implícitamente equiparando a Briseida con Helena y Clitemnestra, las esposas legítimas de aquellos: "Porque –dice– cualquiera que sea un hombre noble y provisto de entrañas ama y protege a la suya, como también yo amaba en mi corazón a la mía a pesar de haberla conquistado con la lanza"[81]. Es, pues, la condición especial que Aquiles concede a Briseida en la *Ilíada* la que permite explicar este modo de representarla en las pinturas.

En el NIVEL INFERIOR se distinguen dos secciones equilibradas, separadas por un cráneo de buey. En el centro, hacia la derecha, hay una cuadriga, a cuya caja está enganchado el cadáver de Héctor; toda vez que Aquiles fue el único que arrastró el cuerpo del príncipe troyano, solo puede ser su carro, y por la misma razón quien refrena los caballos ha de ser Automedonte, su auriga y asistente[82]. El cochero, que porta la indumentaria de su oficio –un faldellín sujeto por dos tirantes–, vuelve la cabeza hacia un guerrero aqueo sentado a la derecha que, a su vez, le devuelve la mirada. Este último debe de estar vigilando el cadáver de Héctor, del

---

77 Para una explicación complementaria del cambio cf. § 9.4.

78 Cf. *Il.* XIX 243-248 (devolución), 282-300 (lamento); sobre la identificación, Michaelis 1871: 180; Hauser 1909: 159. Otros han visto en el personaje a Tetis, madre de Aquiles; a Ífide, concubina de Patroclo, e incluso a Clitemnestra; cf. Lowenstam 2008: 95, 191 n. 51 y, sobre la dignificación del personaje en la iconografía, Aellen, Cambitoglou y Chamay 1986: 209; Schulze 1998b: 394.

79 Cf. Schulze 1998b, Fig. 3-9 y, sobre el Pintor de Baltimore y su círculo, Trendall 1989: 97-99; Denoyelle y Iozzo 2009: 158-159, así como los análisis de varias de sus pinturas a cargo de Aellen, Cambitoglou y Chamay 1986: 205-247.

80 Ejemplos en Aellen, Cambitoglou y Chamay 1986: 214 n. 8.

81 *Il.* IX 341-343; trad. Óscar Martínez García. Véase Dué 2002: cap. 4. Quinto de Esmirna (III 567-568) presentó a Briseida como la esposa legítima de Aquiles, liberada por él de las fatigas de la servidumbre.

82 Cf. *Il.* IX 209, XVI 145-154, XIX 392-397, XXIII 563-565, XXIV 473-475, 573-575, 625-626. Pese a su parecido con Aquiles, no puede ser él, porque un personaje no aparece dos veces en una misma pintura (cf. *infra* § 9.3).

mismo modo que el propio Automedonte custodia el de Tersites en una pintura contemporánea atribuida al círculo del Pintor de Varrese[83]. En el centro, hacia la izquierda, una mujer vierte agua lustral con una cratera en una palangana (gr. *podaniptḗr*) y a su espalda una segunda mujer atiende al llenado; se suele aceptar que carecen de una identidad mítica definida. Tras la segunda mujer, un quinto prisionero troyano anónimo, con las manos atadas a la espalda como los otros pero mucho menos vestido –no lleva pantalones ni calzado ni cinturón– observa triste cómo se llena la palangana.

El centro del NIVEL SUPERIOR lo ocupa un lecho con doseles, que representa la tienda de un guerrero. En su pared posterior hay colgadas una espada y las dos ruedas de un carro. Dos ancianos conversan en ella, uno de pie ante el lecho, otro sentado sobre él; se acepta que son Fénix y Néstor. No todos coinciden en quién es quién, pero si se compara la pintura con otras imágenes de vasijas contemporáneas en las que Fénix reconviene a Aquiles en diferentes situaciones y lo anima a deponer su cólera, el anciano que está de pie debe ser el preceptor, cuyo gesto denota que está hablando[84]; lo confirma igualmente la pintura de los ancianos en la etrusca tumba François de Vulci, de la misma época, porque las figuras van acompañadas de inscripciones y quien allí hace ademán de hablar es Fénix[85]. Otro asunto es sobre qué dialogan. Según la *Ilíada* (XIX 303-313), los aqueos ancianos se congregan en la tienda de Aquiles tras la reconciliación de este con Agamenón y le ruegan que coma; él se niega y despide a todos salvo a Fénix, Néstor, los Atridas, Odiseo e Idomeneo; este es el momento más cercano al episodio representado en la pintura en el que los dos se encuentran en la tienda del héroe, porque, como veremos, es la suya. En cualquier caso, deben de estar hablando –como, presumiblemente, los otros personajes del nivel superior– sobre la cólera de Aquiles, cuyas consecuencias se dejan sentir en los otros niveles de la pintura[86]. Lo respalda el papel determinante, a la vez positivo y negativo, de Néstor en los sucesos representados en ellos: el anciano buscó desde el comienzo poner fin a la cólera de Aquiles y propiciar que Agamenón se reconciliara con él (*Il.* IX 92-113, 162-181), pero también fue quien enardeció el ánimo de Patroclo con una larga alocución para que se lanzase al combate (*Il.* XI 655-803), lo que a la postre provocaría su muerte y la venganza del colérico Aquiles[87].

---

83 Cratera de volutas apulia, *ca.* 340-330 (Boston, Museum of Fine Arts 1900.03.804 ; *LIMC*, "Achilles 794*, "Agamemnon" 61, "Poine" 8, "Thersites" 3*, etc.); cf. Taplin 2007: 232-234. El personaje fue identificado con Anfíloco por Michaelis 1871 : 182.

84 Para los contextos cf. Schulze 1998b (los enumeramos *infra*, § 9.3); la identificación fue respaldada por Rocco 1953: 177; Schmidt 1960, 33; Borda 1966: 102 y, sobre todo, Schulze 1998b: 398.

85 Cf. Pouzadoux 2013: 175.

86 En este tema de las conversaciones pensaron Hauser 1909: 159; Borda 1966: 102. Para una hipótesis diferente, cf. Lowenstam 2008: 97.

87 Cf. Michaelis 1871: 184. Más adelante volveremos sobre el papel de Fénix (§ 9.3) y sobre un modo de integrar a los sabios ancianos en la composición (§ 9.4).

A la derecha de la tienda está Atenea; con la égida sobre el pecho, sujeta la lanza con la diestra y tiene el escudo a su vera. Presta atención a Hermes, que le dirige la palabra de pie, desnudo, con el caduceo en su mano izquierda y un sombrero inusual sobre la cabeza. A su espalda, cerrando la composición por la derecha, está Pan, quien con frecuencia indica en las pinturas apulias del siglo IV que la acción representada se desarrolla en un espacio natural[88]. En el lado opuesto de la tienda vemos otra terna de personajes. A la mujer provista de lujosos ropajes se la ha identificado con Tetis, Briseida, Hecamede, Isis e incluso con una simple esclava[89]; sea quien sea, dirige la mirada hacia dos guerreros que a la izquierda dialogan entre sí, en quienes se ha reconocido a dos mirmidones cualesquiera o, en concreto, a los Ayantes[90]. Ahora bien, existe una interpretación alternativa reciente, debida a Claude Pouzadoux[91], que junta a mujer y guerreros: pueden ser Helena –no su simulacro, que a la sazón estaba con Paris– y sus hermanos los Dioscuros, que para entonces ya estaban muertos y habían sido heroizados[92], en cuyo caso contaríamos con dos ternas divinas a los lados de la tienda del héroe.

9.2. Los objetos

Si de los personajes pasamos a los objetos, en el NIVEL CENTRAL llama poderosamente la atención que sobre la pira haya dos corazas, distintas entre sí por su material y aspecto. Una de ellas es anatómica y está hecha de bronce, como las demás armas pintadas de amarillo; la otra, por su color más blanquecino, debe de ser de otro material, quizá plata; tiene protecciones en los hombros y decoraciones por doquier, entre las que destacan una banda de color rojo sobre el abdomen y, en su centro, una efigie (*Gorgóneion*). En términos cultuales, las corazas son un reflejo de la duplicidad del armamento hallado en la tumba de Canosa para la que se ideó la pintura, que responde a una costumbre constatada ya entre los aristócratas de la vecina Peucetia desde finales del siglo V a.n.e.[93]: una es la coraza del difunto, y la otra, una arrebatada al enemigo, que se entiende como una ofrenda en reconocimiento a su valor en el combate[94]. En nuestra pintura, tiene sentido que todas las

---

88 Homero sitúa el funeral en la costa de la Tróade (*Il.* XXIII 140). Para otros ejemplos de esta función de Pan, cf. Taplin 2007: 106, 191, 216, 227, 232.

89 Cf. Lowenstam 2008: 191 n. 51, con un inventario de identificaciones.

90 Cf. Michaelis 1871: 184 (dos mirmidones); Rocco 1953: 177 (los dos Ayantes, con dudas); véase Lowenstam 2008: 97, 191 n. 59. En Homero son Automedonte y Álcimo quienes custodian la tienda del Pelida y lo atienden, cf. *Il.* XXIV 473-475, 573-575. Al igual que en los grupos formados por los ancianos y los dioses, uno de ellos está de pie y el otro sentado. El guerrero sedente se parece físicamente a aquel otro que ocupa el extremo derecho del nivel inferior; como él, está desnudo, porta escudo, lanza y el casco a la espalda, y mira exactamente en la misma dirección.

91 Cf. Pouzadoux 2013: 177-182.

92 Sobre la heroización de los Dioscuros cf. Pind., *Ol.* III 1-2; Eur., *Tr*. 1000-1001, *El.* 989-992, *Hel*. 1495-1511, 1666-1669, *IA* 768-769. Más adelante (§ 9.4) volveremos sobre esta identificación.

93 Cf. Adam 2000: 128; Pouzadoux 2013: 328.

94 Cf. Pouzadoux 2013: 160-161; también Michaelis 1871: 174-175.

armas, salvo una de las corazas, constituyan "la magnífica armadura de bronce que (Héctor) le había arrebatado al poderoso Patroclo tras darle muerte"[95], es decir, la que Aquiles prestó a su camarada, Héctor vistió tras despojar a Patroclo de ella y el Pelida finalmente recuperó, llena de sangre, tras asesinar al Priámida; así lo sugiere el escudo de la pira, aún ensangrentado[96]. Aquiles ofrece sus antiguas armas al amigo muerto porque también pertenecieron, aunque por poco tiempo, a Héctor, el enemigo vencido; la otra coraza debe ser la de Patroclo, aunque sorprende que sea más lujosa que la de Aquiles. En definitiva, mediante la representación de dos corazas el Pintor de Darío habría ideado un origen (*aítion*) de la práctica contemporánea de duplicar las armas en las tumbas que permitiría remontarla a los tiempos heroicos de la Guerra de Troya y la conectaría con la unión de los destinos de Aquiles y Patroclo en la *Ilíada*, lo cual supone, de nuevo, una lectura atenta del texto homérico[97].

Si pasamos al NIVEL INFERIOR, dos elementos resultan enigmáticos: en el centro, la palangana, y en el extremo izquierdo, el escudo colgado del árbol. El podaniptro, que se empleaba para el lavatorio mediante abluciones de los pies y, de forma más general, de todo el cuerpo[98], plantea la duda de a quién estaba destinada el agua lustral. Cuatro han sido las propuestas, dos de ellas basadas en la *Ilíada:* puede estar destinada a Aquiles, quien ha jurado mantener su cabeza alejada de ella hasta que pase el funeral de Patroclo (XXIII 43-47), pero también a lavar el cadáver de este último (XVIII 343-353). Una tercera interpretación es que evoque la lustración de las víctimas sacrificiales[99], lo que se justificaría tanto en la posición del podaniptro bajo la inminente víctima de Aquiles como en la atenta mirada del troyano del nivel inferior, cuya parcial desnudez anticipa su próximo lavatorio como víctima sacrificial. Menos probable es que esté destinada al futuro lavado del cadáver de Héctor, lo que, como veremos de inmediato, rompería la secuencia que va del árbol de la izquierda al cadáver de Héctor a la derecha.

En cuanto al escudo de bronce colgado del árbol, no resulta evidente a quién haya pertenecido. Se ha pensado que sea el de Aquiles[100], pero ya hemos visto que su antiguo escudo, aún cubierto con la sangre de los últimos combates de Héctor, está apoyado contra la pira de Patroclo; por lo mismo, tampoco puede ser el del

---

95 *Il.* XXII 322-323. Trad. de Óscar Martínez García.

96 Cf. *Il.* XXII 368-369 τεύχε' … αἱματόεντ'; véase Cassano 1996: 153; Pouzadoux 2013: 159-161. Sobre la segunda coraza véase *infra*, § 9.2.

97 En *Il.* XXIII 83-84, 95-96 el Pelida promete al fantasma de Patroclo que serán enterrados juntos, pues sabe de cierto que al matar a Héctor ha sellado su destino y morirá a los pies de Troya (XVII 194-197, XVIII 8-11); véase Lowenstam 2008: 33-35 sobre la muerte de Patroclo como preludio de la de Aquiles. En la pintura de una hidria ática datada hacia 560 a. n. e. (col. Univ. Zúrich, inv. 4001; *LIMC*, "Achilles" 650, "Hektor" 84*), Aquiles aún dispone de las dos armaduras cuando Príamo acude a su tienda a pedir la devolución del cadáver de Héctor; cf. Giuliani 2013: 141-144.

98 Cf. Pouzadoux 2013: 135-151, con paralelos iconográficos.

99 Cf. Pouzadoux 2013: 142.

100 Rocco 1953: 177; Cassano 1996: 153.

Priámida. Parece más bien una pelta redonda con una pequeña oquedad circular en su parte superior; dado que este es un tipo de escudo que en las pinturas de las vasijas portan sobre todo extranjeros –tracios, amazonas y persas–, es razonable que en nuestra pintura haya pertenecido a un troyano derrotado por Aquiles y que haya sido colgado del árbol en señal de triunfo. Su dueño puede ser el preso troyano que hay a su lado[101] pero también Eneas, cuyo escudo es el único que tiene relevancia en los tres cantos de la *Ilíada* en los que se desata la cólera vengativa de Aquiles por la muerte de Patroclo (XX-XXII)[102]. El troyano, instigado por Apolo, se atreve a retar al Pelida y usa su escudo para hacerle frente (XX 273-281); la lanza del Pelida agujerea el borde de su escudo, y lo hace, según un escolio antiguo al pasaje, "por la parte superior"[103], que es el punto al que apuntaría la lanzada de Aquiles y el mismo en que el pintor ha situado la oquedad. Toda vez que el artista no busca ilustrar un texto literario sino aprovecharlo, poco importa que en el poema Posidón arranque la lanza de Aquiles del escudo de Eneas para devolvérsela a su dueño (XX 322-324): en la pintura el escudo simboliza la primera victoria del día de la venganza, tal como el cadáver de Héctor representa la última y principal[104] y, entre ambos, el troyano semidesnudo evoca el episodio intermedio de la captura de los jóvenes enemigos para su posterior sacrificio durante el funeral de Patroclo. El pintor ha diseñado el registro de modo que permita una lectura de izquierda a derecha, que resume el relato homérico del primer día de la venganza de Aquiles a través de tres de sus episodios más memorables –primero, central y último– en su secuencia cronológica.

El siguiente objeto controvertido ha sido la tienda del NIVEL SUPERIOR; se ha dudado de a qué guerrero pertenece. Se pensó inicialmente en la de Néstor[105], por estar este sentado sobre el lecho, pero la atribución no permite asignar función alguna a los soldados y la mujer que se ven a la izquierda ni a los dioses de la derecha, más allá de contribuir al equilibrio figurativo[106]. En realidad, los objetos colgados de la pared invitan a pensar que la tienda es la de Aquiles[107]. De hecho, reaparecen asociados a él en los otros niveles de la pintura: la espada encuentra responsión en la que yace a los pies del héroe en el nivel central, pintada exactamente igual y con una orientación parecida, por más que no sea la del Pelida, pues este tiene la suya empuñada para degollar al troyano; por su parte, las dos ruedas reaparecen acopladas al carro de Aquiles en el nivel inferior. Entre pensar que se trata de banales

[101] La efigie del Γοργόνειον dirige su mirada hacia la palangana, lo que lo integra en la escena de la mitad izquierda del registro inferior; cf. Pouzadoux 2013: 151, quien lo ha relacionado con el preso troyano.

[102] López Cruces, en prensa.

[103] Schol. ad *Il.* XX 276-280 κατὰ τὸ ἄνω μέρος τῆς ἀσπίδος.

[104] *Il.* XX-XXII. No en vano, son las dos victorias que más versos ocupan de los tres cantos que narran el día en que la cólera de Aquiles se vuelca de nuevo contra los troyanos: el combate con Héctor ocupa 405 versos del canto XXII, mientras que el que sostiene con Eneas cubre 274 (XX 79-352).

[105] Así Minervini 1852: 95.

[106] Cf. Michaelis 1871: 184 n. 38.

[107] Así Michaelis 1871: 183; cf. Pouzadoux 2013: 177.

repeticiones formales y que el artista las ha escogido para identificar la tienda del héroe, la segunda opción parece preferible.

9.3. Esquemas figurativos

Pero si es la tienda de Aquiles, ¿por qué el héroe no está en ella? La respuesta es sencilla: porque ya está en el nivel central y en esa medida no puede reaparecer ni en el nivel superior, aunque la tienda sea la suya, ni en el inferior, aunque solo él arrastre el cadáver de Héctor. Que cada personaje aparezca una sola vez es una limitación que suele respetarse en las pinturas de las vasijas de Apulia y, en general, en todo el arte griego prehelenístico[108]. Para respetarla en este caso, en los niveles superior e inferior el Pintor de Darío ha introducido sendas innovaciones en dos esquemas pictóricos establecidos, en cada uno de los cuales Aquiles desempeñaba un papel distinto. El proceder es semejante al que, según Ludovico Rebaudo, el Pintor de Ultratumba habría empleado en la contemporánea cratera de Medea de Múnich, hallada también en Canosa[109]: aunque la versión mítica se remonta, verosímilmente, a la *Medea* de Eurípides a través de una reescritura trágica del siglo IV a.n.e.[110], el pintor ha ideado su obra como una *summa* de tipos figurativos independientes que representan distintos momentos del mito: la muerte de la princesa y el rey de Corinto, Medea asesinando a un hijo y, por último, la persecución de Jasón y la huida de la heroína en el carro del Sol; al proceder a la integración, como Medea no puede aparecer a la vez matando a su hijo y huyendo de Jasón, el artista la ha sustituido en uno de los dos contextos, representando sobre el carro en su lugar una personificación de la pasión desaforada (*Oîstros*).

En nuestra opinión, un sistema de sustituciones semejante ha funcionado en nuestra pintura: contiene tres esquemas compositivos protagonizados por Aquiles, uno por nivel, pero en dos de ellos el lugar del héroe ha sido ocupado por otro personaje. Si comenzamos por el NIVEL INFERIOR, salta a la vista la semejanza física de Automedonte con Aquiles: su rostro es prácticamente el mismo, como lo son sus cabellos y la orientación de su cabeza; el auriga es, en palabras de Steven Lowenstam, un doble del héroe, lo cual cuadra con su papel de asistente (*therápōn*)[111]. Para este motivo, el pintor disponía de numerosos precedentes pictóricos

---

[108] Cf. Blanckenhagen 1957: 78-79.

[109] Rebaudo 2015b. Cratera de volutas de Canosa, *ca.* 330-310 a. n. e. (Múnich, Staatliche Antikensammlungen, inv. 3296 = *RVAp* 18/283, II p. 533, *LIMC*, "Medeia" 29*).

[110] Cf. Taplin 2007: 255-257 y 2014: 143-144; *contra* Giuliani 2018: 109, quien aduce que los elementos de teatralidad reconocibles en la composición los comparte con la escena de Ultratumba de una pintura ideada para la misma tumba en la que no se ha reconocido hasta ahora un origen teatral. (Sobre la validez de los indicios de teatralidad en las pinturas de vasijas, cf. *supra*, § 7).

[111] Cf. Lowenstam 2008: 96. Patroclo es el asistente de Aquiles, y su muerte sirve para posponer la del héroe fuera de los límites de la *Ilíada;* sobre este papel del θεράπων como sustituto ritual véase Nagy 1979: 292-293. Cuando Patroclo fallece, Automedonte ocupa su lugar junto a Aquiles, y a partir de entonces es llamado "su camarada" (φίλῳ … ἑταίρῳ, XXIII 563) y "héroe" (XXIV 474, 574).

de Aquiles subiendo a su carro –o subido ya en él– para arrastrar el cuerpo de Héctor[112]. Algunas de estas pinturas, frente a la tendencia dominante, representan el carro avanzando de derecha a izquierda, como hará en nuestra pintura –esto es importante– cuando se ponga en movimiento guiado por su dueño; la razón es que el pintor se ha preocupado de dar coherencia mítica a la presencia de Automedonte en lugar de Aquiles haciendo que el auriga se limite a sujetar las riendas para mantener quietos los caballos, a la espera de que su amo termine la carnicería de los jóvenes troyanos y proceda a arrastrar de nuevo el inmarcesible cadáver de Héctor (cf. *Il.* XXIV 11-18). Habría, pues, un movimiento de ida y vuelta entre los niveles central e inferior de la pintura, que forman una unidad frente al superior[113]: del mismo modo que la palangana del inferior puede estar conectada con el sacrificio que va a tener lugar encima de ella, tanto si entendemos que sirve para lavar las víctimas sacrificiales como para purificar a Aquiles, el cadáver de Héctor volverá a ser maltratado tras el funeral de Patroclo.

En cuanto al NIVEL SUPERIOR, como ya avanzamos, contamos con diversas pinturas de vasijas en las que Fénix trata de convencer a Aquiles en su tienda de que deponga su cólera, básicamente en tres situaciones[114]: durante la embajada que conocemos por el canto IX de la *Ilíada;* en una exhortación a que regrese al combate, que en las pinturas coincide con el momento en que Tetis le trae sus nuevas armas, y cuando más tarde trata de convencerlo de que permita las exequias del infortunado Tersites. En varias de ellas Aquiles manifiesta su obstinación apartando su mirada del anciano; aquí, por el contrario, Néstor escucha atento a Fénix, probablemente para idear el modo de convencer al héroe de deponer su cólera.

Que la presencia de Néstor en vez de Aquiles supone una innovación de este esquema figurativo, cuyo reconocimiento destacaría el contraste de actitudes entre el anciano y el héroe, lo respalda el hecho de que el Pintor de Darío ya lo hubiera empleado en una composición de juventud junto con otro de los esquemas presentes en nuestra pintura (Ilustr. 12)[115]: en el registro superior un anciano dirige la palabra a un joven que, sentado sobre el lecho en su tienda, aparta su mirada del consejero (puede ser Aquiles o, si no, Meleagro, cf. *Il.* IX 529-599), mientras que en el inferior contemplamos la misma cuadriga guiada por un auriga muy parecido a Automedonte –aunque vestido de otro modo–, que también mira a un soldado sentado a su lado que le devuelve la mirada.

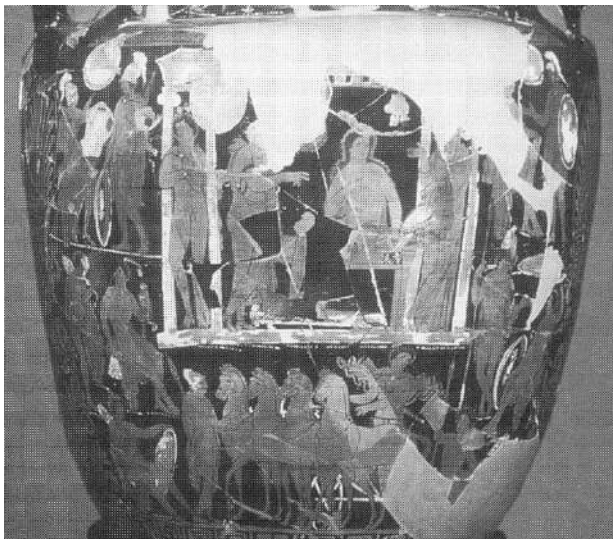
---

[112] Véase Nagy 2013: 169-234 (con ilustraciones) y, sobre el motivo del carro y su adaptación en las composiciones del Pintor de Darío, Roscino 2011.

[113] Cf. *infra*, § 9.4.

[114] Son estudiadas en Schulze 1998b.

[115] Véase Canosa 2005: 78-80.



Ilustr. 12: Cratera de volutas de San Salvatore di Timmari del Pintor de Darío, *ca*. 331-330 a. n. e. Museo Archeologico Nazionale di Napoli 160730 (Fuente: Canosa 2005: 79)

Por su parte, el NIVEL CENTRAL de la composición muestra una novedad dentro de la tradición artística griega: de acuerdo con nuestra documentación, nuestro pintor fue el primero que plasmó la matanza de los presos troyanos a manos de Aquiles, para el que no contaba con precedentes en la pintura ateniense. Como, en cambio, el episodio se reconoce en representaciones etrusco-faliscas de la misma época, se ha postulado la existencia de un cartón o boceto que habría circulado por diversas localidades del sur de Italia y que pudo contener hasta una docena de figuras masculinas, repartidas a uno y otro lado de la tumba o la pira de Patroclo; el centro lo constituirían Aquiles y el troyano que va a ser degollado, y alrededor de ambos aparecerían el fantasma de Patroclo, Agamenón y un número variable de héroes y presos[116].

En resumen, el artista ha diseñado una estructura en tres niveles retomando otras tantas fórmulas pictóricas protagonizadas por Aquiles, pero ha innovado en dos de

[116] Véase Camporeale 1981 (n.os 85-92, 94-95; el n.º 93 debe excluirse, cf. De Angelis 1999: 58-59, n. 14); Pouzadoux 2013: 123-124. Los principales objetos que contienen el sacrificio son un estamno falisco (Berlín, Staatliche Museen, inv. 5825), el frontal del sarcófago de Torre San Severo (Orvieto, Museo C. Faina), la prenestina cista Révil (Londres, British Museum, inv. 59.81.6.1) y la pintura del sacrificio en la etrusca tumba François de Vulci (Roma, Villa Albani, col. Torlonia). La versión del Pintor de Darío difiere de todas ellas por presentar vestidos a los troyanos y desnudo a Aquiles, al modo heroico; por lo demás, coincide con la cista en la presencia de la pira y la ausencia del cuerpo de Patroclo, aunque la inscripción ΠΑΤΡΟΚΛΟΥ ΤΑΦΟΣ la conecta con los demás objetos, en los que el espectro de Patroclo está presente. Para una comparación de todos ellos, cf. Rouveret 2002. Sobre la diferente interpretación que los etruscos hacían de los mitos griegos véase Bundrick 2019: 51-61.

ellas para que el héroe aparezca una sola vez: arriba, Fénix no da sus consejos al obstinado Aquiles en su tienda, sino que conversa en ella con el comprensivo Néstor, quizá sobre la terquedad del Pelida; abajo, el lugar de Aquiles en su carro ha sido ocupado por un Automedonte que se le asemeja sobremanera, mientras que en el registro central el sacrificio de los presos troyanos muestra por fin a Aquiles en una escena bien atestiguada en la tradición artística etrusca pero desconocida en la ateniense. La innovación es completa, por cuanto el héroe no aparece donde suele y, en cambio, sí lo hace donde no acostumbra.

9.4. Las discrepancias: ¿inspiración trágica o contexto funerario?

Así pues, el uso de patrones artísticos debe sumarse al texto homérico en la interpretación de la pintura. Y existen otros elementos para los que se ha propuesto, además de una segunda fuente de información de naturaleza literaria (una tragedia), un tercer factor explicativo que ya hemos anticipado: la actualización del relato mediante la incorporación de elementos propios del rito fúnebre contemporáneo. Veámoslas.

Comencemos por la hipótesis de un hipotexto trágico. En la libre reelaboración del relato homérico y las diferentes escenas figurativas se reconoció la inspiración de una fuente teatral, que habría acentuado los elementos más patéticos y trágicos del episodio homérico[117]. Ya en 1911 se propuso relacionar la pintura con la presunta trilogía esquílea integrada por *Los Mirmidones*, *Las Nereidas* y *Los Frigios* (esta última también llamada *El Rescate de Héctor*), que hubo de abarcar la materia de los cantos IX-XXIV de la *Ilíada*, es decir, desde la embajada a la tienda de Aquiles hasta la devolución del cadáver de Héctor[118]. El pintor habría recreado en los niveles central e inferior dos episodios que sobre la escena solo pudieron ser materia de narración; la muerte de Héctor hubo de ser relatada por un mensajero hacia el final de *Las Nereidas*[119], mientras que el funeral de Patroclo pudo referirse aun más tarde o al comienzo de *Los Frigios*. La trilogía esquílea siguió siendo durante el siglo IV a.n.e. la reescritura más famosa de la *Ilíada*[120], de modo que, puestos a pensar en una fuente de información alternativa a Homero, es razonable volver los

---

117 Cf. Rocco 1953: 179 n. 5.

118 Galli 1911: 123 n. 1. Una traducción de los fragmentos conservados de las tres obras (*TrGF* III 131-142, 150-154, 263-272a Radt, respectivamente), precedidos de detalladas introducciones, se puede leer en Lucas de Dios 2008: 425-447 (*Mirmidones*), 462-468 (*Nereidas*), 652-663 (*Frigios*).

119 En la *Poética* (1460a14-17), Aristóteles explica lo ridículo que sería representar sobre la escena a Aquiles persiguiendo a Héctor y, a la vez, haciendo gestos con la cabeza a sus hombres para que no disparen contra el troyano (cf. *Il.* XXII 205-207).

120 Tanto Platón (*Smp.* 179e1–180b5) como Jenofonte (*Mem.* VIII 31) y Esquines (*Contra Timarco*, 142-150) se hacen eco de la relación homoerótica entre Aquiles y Patroclo, que era patente en *Los Mirmidones* (fr. 134a-136 Radt). La inspiración de *Los Frigios* es probable en *El Rescate de Héctor* de Dionisio el Viejo (367 a.n.e.) y en *Aquiles, asesino de Tersites* de Queremón (primera mitad del siglo IV). A las fuentes literarias se suma su reflejo en la pintura de l'Ermitage que mencionamos más adelante.

ojos hacia ella, más aún cuando desde el año 341 a.n.e. las tragedias de Esquilo, como las de los otros dos grandes tragediógrafos, fueron adaptadas y representadas de nuevo dentro de los certámenes teatrales atenienses.

La hipótesis tiene al menos dos atractivos. En primer lugar, sirve para justificar las siguientes discrepancias respecto de la versión homérica: el cambio del papel de Agamenón en el ritual funerario; la presencia en él de Briseida y las demás mujeres; el hecho de que Aquiles tenga ahora el escudo de Eneas, si realmente es el suyo; la conversación entre Fénix y Néstor, y la singularidad del joven troyano del registro inferior de la pintura, que aparece menos vestido que sus camaradas y separado de ellos. En segundo lugar, el presunto papel de Hermes y Atenea en *Los Frigios* explicaría por qué el Pintor de Darío los ha seleccionado entre los dioses. Sabemos por la *Vida de Esquilo* que Hermes hablaba durante un instante con Aquiles al comienzo de la tragedia[121], y puede que Atenea también lo hiciera en algún momento de la obra; así parece indicarlo la pintura de una cratera de volutas atribuida al Pintor de Licurgo, datada hacia el 350 a.n.e. y hallada en Ruvo, cerca de Canosa, que se ha relacionado con *Los Frigios;* en ella Atenea, además de Hermes, se dirige a Aquiles, que está sentado sobre su lecho entre los dioses[122].

Pero la relación de la pintura con una reescritura trágica de la *Ilíada*, por atractiva que pueda parecer, debe permanecer en el terreno de la conjetura hasta que nuevos hallazgos de versos de las tragedias de la trilogía esquílea o de informaciones sobre ellas permitan reforzarla. En esta medida, debe quedar por detrás, en lo que a grado de probabilidad se refiere, de otras explicaciones que se basen en paralelos artísticos o rituales[123]. No en vano, parte de las discrepancias que invitaron a pensar en una fuente trágica encuentran una explicación plausible interpretadas como la actualización del relato homérico a partir de elementos del ritual funerario de Canosa para el que el pintor ideó la pintura. Así, en una escena concebida para glorificar a un guerrero es de esperar la presencia del jefe del ejército, representado aquí por Agamenón, al que se asigna el papel principal de iniciar el funeral y no el secundario que tiene en Homero de apagar las cenizas de la pira[124]; la libación de vino que este hace en honor del difunto era una práctica conocida por el público daunio que asistía al funeral[125]; la presencia de Briseida en el registro central y de otras mujeres en el inferior se explica bien a partir de la participación femenina en

---

121 *Vida de Esquilo* 6 (= Aesch., test. 1, 6).

122 San Petersburgo, Museo de l'Ermitage B1718 (*RVAp* 16/55, *LIMC* "Achilleus" 664). Véase Kossatz-Deissmann 1978: 25-27 y Taplin 2007: 83-87, quienes consideran más que probable que la pintura trasluzca el conocimiento de *Los Frigios*. Sobre el posible papel de Atenea en la obra para templar al héroe, cf. Garzya 1995: 47; más cauto, Taplin 2007: 85 admite que esta es la única evidencia de una posible intervención de la diosa en la trama.

123 De ahí que los defensores actuales del influjo de la Tragedia ática en la pintura italiota no hayan tomado en consideración nuestra pintura.

124 Su importancia es destacada mediante el tamaño mayor de la figura (18 cm).

125 Cf. Pouzadoux 2013: 168-171.

la ceremonia local, ya fuera en calidad de familiares o de simples esclavas[126], y ya hemos hablado (§ 9.2) del origen ritual de la duplicidad de las corazas y del lavado con agua lustral. Otros motivos se entienden bien a partir de la heroización del difunto, que se produce mediante dos elementos: uno, el contraste entre el cuerpo lacerado de Héctor en el registro inferior y la ausencia del cadáver de Patroclo sobre la pira en el central, que apunta a la elevación del personaje a la condición heroica; dos, la heroización del propio Aquiles, cuya tienda ocupa el centro del nivel superior[127] –según la interpretación de Pouzadoux– entre dos grupos de dioses: a la derecha, Atenea, Hermes y Pan; a la izquierda, Helena, su futura esposa en la Isla Blanca[128], y los hermanos de esta, los Dioscuros. Entre estos grupos divinales, la presencia de los ancianos Néstor y Fénix en la tienda de Aquiles se entendería como la promesa de la memoria gloriosa de las hazañas del héroe a través de la palabra, como aquellas de los grandes hombres del pasado que el Pelida cantaba al son de la forminge cuando Fénix trató de convencerlo de volver al combate (κλέα ἀνδρῶν, *Il.* IX 189).

9.5. Conclusión

El análisis de la pintura del funeral de Patroclo permite constatar que las tres aproximaciones –literaria, artística y contextual– contribuyen a su explicación, y lo hacen en niveles diferentes:

–En lo que respecta a la documentación del episodio, el Pintor de Darío contó con los cantos de la venganza de Aquiles por la muerte de Patroclo de la *Ilíada* (XXI-XXIII), sobre todo con el XXIII, y puede que también con alguna de sus reescrituras trágicas.

–A nivel compositivo, estructuró la escena integrando y adaptando tres fórmulas figurativas protagonizadas por Aquiles, una por nivel.

–En cuanto a la ceremonia para la que concibió la pintura, buscó que fuera reconocible en diversos elementos, unos coincidentes con la tradición literaria, otros específicos del ritual daunio.

---

[126] Pouzadoux 2013: 171-173. El abanico y la arqueta que porta la esclava de Briseida son objetos de tocador de las mujeres, pero también tienen una significación cultual.

[127] El lecho se asemeja al que se usaba para la exposición del cadáver de un guerrero y, además, los doseles le dan el aspecto de un templete, construcción que albergaba a menudo en las pinturas al difunto heroizado; cf. Adam 2000: 124 y *supra*, nota 23.

[128] Cf. Paus. III 19, 11-13; Pouzadoux 2013: 177-182.

BIBLIOGRAFÍA

ADAM, Anne-Marie (2000), "Le bûcher de Patrocle et l'ostentation des armes dans les sociétés indigènes d'Italie méridionale". *Ktema* 25, pp. 123-132.

AELLEN, Christian; CAMBITOGLOU, Alexandre; CHAMAY, Jacques (1986), *Le peintre de Darius et son milieu. Vases grecs d'Italie méridionale*. Ginebra, Hellas et Roma.

AHLBERG-CORNELL, Gudrun (1992), *Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation*. Jonsered, P. Aström.

ALLAN, William (2001), "Euripides in Megale Hellas: Some Aspects of the Early Reception of Tragedy", *Greece & Rome*, 48, pp. 67-86.

ANGELI BERNARDINI, Paola (1983), *Mito e attualità nelle odi di Pindaro. La* Nemea *4, l'*Olimpica *9, l'*Olimpica *7*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

BARRINGER, Judith M. (2008), *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece*. Cambridge, CUP.

BLANCKENHAGEN, Peter H. von (1957). "Narration in Hellenistic and Roman Art", *American Journal of Archaeology*, 61, pp. 78-83.

BOARDMAN, John (2001), *The History of Greek Vases*. Londres, Thames & Hudson.

BOEHLAU, Johannes (1898), *Aus ionischen und italischen Nekropolen. Ausgrabungen und Untersuchungen zur Geschichte der nachmykenischen griechischen Kunst*. Leipzig, B. G. Teubner.

BORDA, Maurizio (1966), *Ceramiche apule*. Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

BORDIGNON, Giulia (ed.) (2015), *Scene del mito. Iconologia del dramma antico*. Rimini, Guaraldi.

BRILLANTE, Carlo (1983), "Episodi iliadici nell'arte figurata e conoscenza dell'*Iliade* nella Grecia antica", *Rheinisches Museum*, 126, pp. 97-125

BUNDRICK, Sheramy D. (2019), *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

BUXTON, Richard (2000), *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*. Cambridge, CUP (ed. original en inglés, *ibid.* 1994).

CABRERA BONET, Paloma (2013), "*Naiskos:* la construcción simbólica del espacio de la muerte en la iconografía vascular apulia", en Montserrat Jufresa Muñoz et al. (eds.), *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: Anomenar l'espai*. Tarragona, ICAC, pp. 93-102.

CAMPOREALE, Giovannangelo (1981), *s. v.* «Achle», *LIMC* 1.1, pp. 200-214.

CANOSA, Maria Giuseppina (2005), "La tomba nº 33 di Timmari", en Denoyelle, Lippolis, Mazzei y Pouzadoux 2005, pp. 77-87.

CARPENTER, Thomas H. (2009), "Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery", *American Journal of Archaeology*, 113 (1), pp. 27-38.

CASSANO, Raffaella (1996), "Canosa. Catalogo", en Stefano De Caro y Mariorosaria Borriello (eds.), *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico Nazionale* (Catalogo di mostra, 8 luglio 1996). Nápoles, Electa Napoli, pp. 148-164.

CASTRIOTA, David (1992), *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

COOK, R. M. (1983), "Art and Epic in Archaic Greece", *BABesch: Bulletin antieke beschaving*, 58, pp. 1-10.

CSAPO, Eric (2010), *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Chichester-Malden (MA), John Wiley & Sons.

CSAPO, Eric; GOETTE, Hans Rupprecht; GREEN, J. Richard; WILSON, Peter (eds.) (2014), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Berlín, de Gruyter.

CSAPO, Eric; SLATER, William J. (1995), *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

CURRAN, Angela (2019), *Aristóteles y la "Poética". Guía de lectura*. Madrid, Cátedra (ed. orig. en inglés, Nueva York-Londres, Routledge, 2016).

DE ANGELIS, Francesco (1999), "Tragedie familiari. Miti greci nell'arte sepolcrale etrusca", en De Angelis y Muth 1999, pp. 53-66.

DE ANGELIS, Francesco; MUTH, Susanne (eds.) (1999), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt / Lo specchio del mito. Immaginario e realtà*, Symposium, Rom 19. – 20. Februar 1998 (= *Palilia* 6). Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag.

DEARDEN, Chris (1999), "Plays for Export", *Phoenix*, 53, pp. 222-248.

DENOYELLE, Martine (2005), "L'approche stylistique: bilan et perspectives", en Denoyelle, Lippolis, Mazzei y Pouzadoux 2005, pp. 103-112.

DENOYELLE, Martine; IOZZO, Mario (2009), *La céramique grecque de l'Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées, du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.* París, Picard.

DENOYELLE, Martine; LIPPOLIS, Enzo; MAZZEI, Marina; POUZADOUX, Claude (eds.) (2005), *La céramique apulienne, bilan et perspectives.* Nápoles, Centre Jean Bérard.

DUÉ, Casey (2002), *Homeric Variations on a Lament by Briseis*. Lanham, MD-Oxford, Rowman & Littlefield Publishers.

DUGAS, Charles (1937), "Tradition littéraire et tradition graphique dans l'antiquité grecque", *Antiquité Classique* 6, pp. 5-26.

FRIIS JOHANSEN, Karsten (1967), *The Iliad in Early Greek Art.* Copenhague, Munksgaard.

GALLI, Edoardo (1911), "Un vaso falisco con rappresentazione dei sacrificio funebre a Patroclo", *Ausonia*, 5, pp. 118-127.

GARZYA, Antonio (1995), "Sui Frammenti dei *Frigî* di Eschilo", *CFC(G)*, 5, pp. 41-52.

GENTILI, Bruno (2006), *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e romano teatro arcaico.* Roma, Bulzoni ed. (1.ª ed. en inglés, Ámsterdam-Uithoorn, Gieben 1979).

GIULIANI, Luca (1995), *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*. Berlín, Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin.

GIULIANI, Luca (1996), "Rhesus Between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-painting", *Bulletin of the Institute of Classical Studies of London*, 41, pp. 71-86.

GIULIANI, Luca (1999), "Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula", en De Angelis y Muth 1999, pp. 43-51.

GIULIANI, Luca (2013), *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*. Londres, The University of Chicago Press (ed. original, Múnich, C. H. Beck, 2003).

GIULIANI, Luca (2018), "Theatralische Elemente in der apulischen Vasenmalerei: Beschiedene Ergebnisse einer alten Kontroverse", en Ursula Kästner y Stefan Schmidt (eds.), *Inszenierung von Identitäten*. Múnich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, pp. 108-119.

GREEN, J. Richard (1991), "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 32, pp. 15-50.

GREEN, J. Richard (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres-Nueva York, Routledge.

GREEN, J. Richard (1999), "Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth Century BCE Vase Painting", en Bettina Bergmann y Christine Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle.* New Haven-London, National Gallery of Art, Washington – Yale University Press, pp. 36-63.

GREEN, J. Richard (2006), reseña de Todisco 2003, *American Journal of Archaeology*, 110, pp. 516-518.

GRILLI, Alessandro (2015), "Mito, tragedia e raconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): Appunti per una semiotica comparata", en Bordignon 2015, pp. 103-143 (ed. original, 2014).

HAUSER, Friedrich (1909), "Leichenfeier des Patroklos, Neapel", en Adolf Furtwängler, Karl Reichhold y Friedrich Hauser (eds.), *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, Serie II: *Text*. Múnich, F. Bruckmann A.-G., pp. 156-160.

HÖLSCHER, Tonio (1999), "Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica", en De Angelis y Muth 1999, pp. 11-30.

JUNKER, Klaus (2012), *Interpreting the Images of Greek Myths*. Cambridge, CUP (ed. original en alemán, Stuttgart, J. B. Metzler/Carl Enst Poeschel, 2005).

KANNICHT, Richard (1982), "Poetry and Art. Homer and the Monuments Afresh", *Classical Antiquity*, 1, pp. 70-86.

KOSSATZ-DEISSMANN, Anneliese (1978), *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*. Mainz am Rhein, von Zabern.

KOWALZIG, Barbara (2007), *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford, OUP.

LADA-RICHARDS, Ismene (2009), " 'By Means of Performance': Western Greek Mythological Vase-Paintings, Tragic 'Enrichment,' and the Early Reception of Fifth-century Athenian Tragedy Reviewed Work(s)", *Arion*, III 17 (2), pp. 99-166.

LANGRIDGE-NOTI, Elizabeth (2013), "Consuming Iconographies", en Athina Tsingarida y Didier Viviers (eds.), *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th – 1st centuries B.C.)*. Bruselas, CReA-Patrimoine, pp. 61-72.

LIPPOLIS, Enzo (2018), "La mobilità del ceramografo dalla formazione alla produzione. Problemi generali e un caso di studio: il Pittore di Dario e il suo ambiente artigianale", *Archeologia Classica*, 69, pp. 73-111.

LÓPEZ CRUCES, Juan Luis (en prensa), "El Pintor de Darío, lector de Homero: el funeral de Patroclo y un escudo enigmático".

LORENZ, Katharina (2016), *Ancient Mythological Images and their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics, and Image Studies in Classical Art History*. Cambridge, CUP.

LOWENSTAM, Steven (1992), "The Uses of Vase-Depictions in Homeric Studies", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 122, pp. 165-198.

LOWENSTAM, Steven (1997), "Talking Vases: The Relationship between the Homeric Poems and Archaic Representations of Epic Myth", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 127, pp. 21-76.

LOWENSTAM, Steven (2008), *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

LUCAS DE DIOS, José María (2008), *Esquilo, Fragmentos – Testimonios*. Madrid, Gredos.

MICHAELIS, Adolf Theodor Friedrich (1871), "Il funerale di Patroclo: anfora canusina del Museo nazionale di Napoli", *Annali dell'Instituto di Corrispondenza Archeologica*, 13, pp. 166-195.

MINERVINI, Giulio (1852), "Descrizione di alcuni vasi dipinti del Reale Museo Borbonico", *Bullettino Archeologico Napolitano*, n.s. 1, Decembre 1852, pp. 91-96.

MORET, Jean-Marc (1975), *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IVe siècle*. 2 vols., Ginebra, Institut Suisse de Rome.

NAGY, Gregory (1979), *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore-Londres, The Johns Hopkins University. Press.

NAGY, Gregory (2013), *The Greek Ancient Hero in 24 Hours*. Cambridge (Mass.)-Londres, The Belknap Press of Harvard University Press.

PANOFSKY, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología.* Madrid, Alianza Editorial (ed. original, Nueva York, Harper & Row, Inc., 1962).

POUZADOUX, Claude (2005), "L'invention des images dans la seconde moitié du IVe siècle: entre peintres et commanditaires", en Denoyelle, Lippolis, Mazzei y Pouzadoux 2005, pp. 187-199.

POUZADOUX, Claude (2013), *Éloge d'un prince daunien. Mythes et images en Italie méridionale au IVe siècle av. J.-C.* Roma, École française de Rome.

REBAUDO, Ludovico (2015a), "Teatro e innovazione nelle iconografie vascolari. Qualche riflessione sul Pittore di Konnakis", en Bordignon 2015, pp. 147-162.

REBAUDO, Ludovico (2015b), "The Underworld Painter and the Corinthian Adventures of Medeia. An Interpretation of the Krater in Munich", en Bordignon 2015, pp. 303-311.

REVERMANN, Martin (2010), "Situating the Gaze of the Recipient(s): Theatre-Related Vase Paintings and their Contexts of Reception", en Ingo Gildenhard y Martin Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages.* Berlín-Nueva York, de Gruyter, pp. 69-98.

ROBERT, Carl (1881), *Bild und Lied: Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage.* Berlín, Weidmannsche Buchhandlung.

ROBERTSON, Martin; BEARD, Mary (1991), "Adopting an Approach", en Tom Rasmussen y Nigel Spivey (eds), *Looking at Greek Vases.* Cambridge, CUP, pp. 1-35.

ROBINSON, Edward G. D. (2014), "Greek Theatre in Non-Greek Apulia", en Csapo, Goette, Green y Wilson 2014, pp. 319-332.

ROCCO, Anna (1953), "Il Pittore del vaso dei Persiani", *Archeologia Classica*, 5, pp. 170-186.

ROSCINO, Carmela (2003), "L'immagine della tragedia: elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italiota e siceliota", en Todisco 2003, pp. 223-357.

ROSCINO, Carmela (2010), *Polignoto di Taso.* Roma, Giorgio Bretschneider.

ROSCINO, Carmela (2011), "Schemi compositivi e linguaggio figurativo nelle scene mitologiche del Pittore di Dario", en Gioacchino Francesco La Torre y Mario Torelli (eds.), *Pittura ellenistica in Italia e in Sicilia. Atti del Convegno di Studi (Messina, 24-25 settembre 2009).* Roma, Giorgio Bretschneider, pp. 331-340.

ROUVERET, Agnès (2002), "Figurer le corps ennemi: quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l'art funéraire étrusque et italique au IVe siècle av. J.-C.", en Christel Müller y Francis Frost (eds.), *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique.* París, Éditions de la Sorbonne, pp. 345-366.

SCHEFOLD, Karl (1993), *Götter und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst.* Unter Mitarbeit von Andrea Bignasca, André Wiese y Athanasia Yaluris. Múnich, Hirmer Verlag.

SCHMIDT, Margot (1960), *Der Dareiosmaler und sein Umkreis*. Münster, Aschendorff.

SCHULZE, Harald (1998a), *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft.* Mainz am Rhein, von Zabern.

SCHULZE, Harald (1998b), "Phoinix und Achill in der unteritalischen Vasenmalerei", *Archäologischer Anzeiger*, 1998, pp. 389-399.

SÉCHAN, Louis (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. París, Honoré Champion (reimpr. *ibid.*, 1967).

SEMINARIO POTS&PLAYS (2015), "*Pots&Plays.* Teatro attico e iconografia vascolare: Appunti per un metodo di lettura e di interpretazione", en Bordignon 2015, pp. 25-75.

SISTO, Mary Anne (2003), "Le forme dei vasi italioti e sicelioti a soggetto tragico", en Todisco 2003, pp. 99-132.

SMALL, Jocelyn P. (2003), *The Parallel Worlds of Classical Art and Text.* Cambridge, CUP.

SNODGRASS, Anthony (1998), *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art*. Cambridge, CUP.

SQUIRE, Michael (2009), *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge, CUP.

SQUIRE, Michael (2011), *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*. Cambridge, CUP.

STANSBURY-O'DONNELL, Mark D. (1999). *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art*. Cambridge, CUP.

TAPLIN, Oliver (1993), *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Painting*. Oxford, Clarendon Press (reimpr. *ibid.*, 2007).

TAPLIN, Oliver (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C*. Los Ángeles, J. Paul Getty Museum.

TAPLIN, Oliver (2014), "How Pots and Papyri Might Prompt a Re-Evaluation of Fourth-Century Tragedy", en Csapo, Goette, Green y Wilson 2014, pp. 141-155.

TODISCO, Luigi (2002), *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, immagini, architettura*. Milán, Longanesi & C.

TODISCO, Luigi, ed. (2003), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*. Roma, G. Bretschneider.

TODISCO, Luigi (2017), "Sulla *vexata quaestio* dei vasi con *naiskoi*", *Ostraka*, 26, pp. 165-191.

TRENDALL, Arthur Dale (1989), *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Nueva York-Londres, Thames & Hudson.

TRENDALL, Arthur Dale y WEBSTER, Thomas Bertrand Lonsdale (1971), *Illustrations of Greek Drama*. Londres, Phaidon.

VAHTIKARI, Vesa (2014). *Tragedy Performances Outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*. Helsinki, Foundation of the Finnish Institute at Athens.

WEBSTER, Thomas Bertrand Lonsdale (1972), *Potter and Patron in Classical Athens*. Londres, Methuen & Co.

WOODFORD, Susan (2003), *Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge, CUP.

ZANKER, Paul y EWALD, Björn C. (2012), *Living with Myths. The Imagery of Roman Sarcophagi*. Oxford, OUP.

II. GÉNEROS LITERARIOS

MITO Y ÉPICA GRIEGA: DE HOMERO A NONO

JOSÉ B. TORRES GUERRA
Universidad de Navarra

La épica es el primer género atestiguado en la literatura griega y, también, el primero que ejemplifica el tipo de narración conocida como mito[1]. La palabra μῦθος se emplea por primera vez en griego para designar una intervención en estilo directo del rey Agamenón al principio de la *Ilíada* (1.25)[2]. Heródoto se refiere a los orígenes épicos del mito divino griego en su *Historia,* en la que indica (2.53.2) que los creadores de la mitología griega fueron Homero y Hesíodo, unos cuatrocientos años antes de su época; según el historiador, ellos fueron "quienes les crearon una teogonía a los griegos, les dieron sus sobrenombres a los dioses, distribuyeron sus honores y facultades y diseñaron sus imágenes"[3]. En una cronología algo anterior el poeta y filósofo Jenófanes de Colofón reconoce también el papel capital de estos dos poetas arcaicos en la elaboración de las características de los dioses griegos, con la peculiaridad de juzgar tal hecho, desde una perspectiva crítica, como algo negativo por haber presentado ambos como rasgos típicos divinos los defectos de los seres humanos[4].

1. ÉPICA ARCAICA

Aun sin contar con estas referencias antiguas, la lectura de textos como la *Ilíada* o la *Odisea* permite apreciar el papel clave que les corresponde en estas obras al tipo de relato llamado mito; o leyenda, si se prefiere distinguir entre ambas narraciones por hallarse las primeras protagonizadas habitualmente por dioses y, las segundas, por seres humanos excepcionales a los que se conoce como héroes. El

---

1 Sobre el concepto de mito, cf. en este volumen la colaboración de D. Konstan. Sobre la aplicabilidad de la noción actual de mito a la Antigüedad, cf. Edmunds 1997: 414-415.

2 Sobre μῦθος empleado en la épica para referirse al acto de efectuar una comunicación pública de manera autorizada, cf. Martin 1989: 12, citado por Nagy 2007: 54. Sobre la consideración como mito de las propias epopeyas homéricas, cf. Nagy 2007: 54-55.

3 Cf. Bernabé 2018: 33-35, Nagy 2007: 52. Sobre las primeras fases del mito griego, cf. Burkert 2011[2]: 25-90. Todas las traducciones del griego son originales del autor.

4 Cf. Xenoph., fr. 11 Diels-Kranz: "A los dioses atribuyeron Homero y Hesíodo todo cuanto entre los mortales es vergonzoso y reprensible: hurtos, adulterios y recíprocos engaños".

proemio de la *Ilíada* (1.1-7) se halla lleno de alusiones a ambos tipos de figuras míticas:

> La cólera canta, diosa, de Aquiles, hijo de Peleo, cólera funesta que a los aqueos produjo desgracias sin cuento, y envió al Hades a muchas valientes almas de héroes; a estos los convirtió en despojos para los perros y todas las aves de rapiña: así se cumplía la voluntad de Zeus. Canta desde que por primera vez se separaron peleando el hijo de Atreo, caudillo de varones, y el divino Aquiles.

La primera línea nos pone ya en contacto con los dioses y héroes de la mitología griega. Está de una parte la "diosa" anónima a la que invoca el aedo[5]. El mismo verso dice que el canto tendrá por tema acontecimientos luctuosos protagonizados por el semidiós Aquiles, hijo del mortal Peleo y la diosa Tetis. En primera instancia no es mucha la información ofrecida sobre el protagonista de la *Ilíada*, y ello es justamente lo significativo por implicar que los oyentes del poema estaban familiarizados con su figura, igual que debían de estarlo con el personaje al que se alude después, "el hijo de Atreo, caudillo de varones", Agamenón, antagonista de Aquiles en este canto.

La comprensión de los versos iniciales del primer poema de Grecia presupone en sus receptores conocimientos del mito tradicional que, por tanto, preexistía, pese a lo dicho por Heródoto, a Homero[6]. Cuestión distinta es que su público supiera desde un principio a qué obedecía la mortífera cólera de Aquiles o que se peleó con Agamenón al verse privado por este de la esclava Briseida, parte de su botín y, por tanto, de su honor[7]. De la misma forma, en la esfera divina, quien oyera decir "así se cumplía la voluntad de Zeus" (v. 5) podía no tener una comprensión cabal de estas palabras[8]. Ahora bien, ese receptor sería consciente de que el poeta hablaba de quien la *Ilíada* llama "padre de hombres y dioses", Zeus, dios supremo del panteón olímpico. También forma parte de este su hermano Hades, dios de los muertos, mencionado aquí (v. 3) de modo tangencial, como destinatario de las almas de los héroes fallecidos.

Los dos poemas homéricos conocen, de hecho, las cuatro grandes sagas heroicas griegas, de manera obvia la troyana, continuo en el que se inscriben la *Ilíada* y la *Odisea*. En la cronología mítica es ligeramente anterior la saga tebana, relativa a Tebas y la dinastía de los labdácidas, cuyos personajes más destacados son Edipo y sus hijos Eteocles y Polinices; a elementos distintos de dicha materia alude cada

---

5 La invocación inicial de la *Odisea* (1.1) se dirige, con una concreción un poco mayor, a la "musa"; cf. De Jong 2001: 6. Sobre los dioses de la *Ilíada*, cf. el libro clásico de Kullmann 1956; cf. también Kullmann 1985, Kearns 2004, Bernabé 2018.

6 Cf. Bernabé 2018: 34.

7 Para una concepción distinta de la relación Aquiles-Briseida, cf. Nagy 2007: 68-69.

8 La referencia fue objeto de la especulación antigua. Las *Ciprias* (fr. 1 Bernabé) interpreta que Zeus, viendo la Tierra agobiada por el peso de la humanidad, decidió aliviarla de su carga mediante una guerra mortífera; cf. Currie 2015: 295-297.

una de las epopeyas homéricas[9]. Se sitúan antes en el tiempo mítico los ciclos de Heracles y los Argonautas. A las peripecias del hijo de Zeus y la mortal Alcmena, enfrentado a las iras de Hera, se refieren la *Ilíada* y la *Odisea* en diversas menciones y pasajes[10]. Por otra parte, Heracles figura también en los relatos sobre el viaje emprendido por Jasón y un variado colectivo de héroes para llevar de la Cólquide a Grecia el vellocino de oro; la *Odisea* (12.70) declara que Argo, la nave de los Argonautas, "interesa a todos", expresión que implica el conocimiento común de la materia por parte de su público[11].

En sentido negativo importa indicar que las obras de Homero, a diferencia de lo que se advierte en la lírica, prestan una atención escasa a los aspectos más locales del mito[12]. En relación con ello se puede comentar el caso de Teseo, el héroe nacional del Ática[13]. Néstor lo menciona incidentalmente en la *Ilíada* (1.265), cuando habla de la guerra entre los lápitas de Tesalia y los centauros en la que él mismo intervino de joven: al lado de los lápitas peleó "Teseo, hijo de Egeo, semejante a los inmortales"[14]. La *Odisea* (11.321-325) habla de él a propósito de Ariadna y de cómo esta llega con él a la isla de Día, en la que la joven muere a manos de Ártemis. El mismo poema homérico (11.631) incluye otra referencia breve a Teseo, a quien empareja con el lápita Pirítoo, quien forma con él un ejemplo paradigmático de amistad. Se sabe que Teseo ha sido protagonista de una abundante épica arcaica, perdida o conservada en forma de fragmentos[15]. Probablemente la *Ilíada* y la *Odisea* aluden a esta figura ajena al complejo troyano por su relevancia en la tradición épica no homérica[16]. En cualquier caso, tales menciones de Teseo carecen de rasgos localistas, lo cual recuerda un hecho fundamental: la mitología de la *Ilíada* y la *Odisea* es básicamente panhelénica[17].

Los argumentos de la *Ilíada* y la *Odisea*, las narraciones sobre la expedición griega contra Troya y el posterior retorno de los héroes a sus patrias, son, por su materia, esencialmente legendarias y heroicas según la diferencia entre mito y leyenda a la que se aludía antes. Aunque se parta de tal distinción, importa observar

---

9 Cf. Torres Guerra 1995.

10 Cf. Hom., *Il.* 5.638-642, 648-651; 11.690-693; 14.265-266, 323-324; 15.24-30, 639-640; 18.117-119; 19.96-133; 20.144-148. *Od.* 8.223-225; 11.266-268, 601-627; 21.22-30. Cf. Létoublon 2011: 36-37. Sobre Heracles en la épica griega, cf. Bär 2018.

11 Cf. De Jong 2001: 299-300, Létoublon 2011: 28. La *Ilíada* se refiere, en un par de ocasiones, a diversas figuras y lugares de la saga (Admeto: 2.711-715; Euneo: 7.467-469). En la *Odisea* sucede algo similar con Pelias (11.252-259), la isla Eea (12.3-4) o las rocas Simplégades (12.60-73); por otra parte, en este poema le corresponde un papel importante a Circe, quien interviene también en la saga de los Argonautas en Apolonio de Rodas (en 4.586-588 purifica a los marineros del asesinato de Apsirto).

12 Cf. Nagy 2007: 58-59. Sobre el mito en la lírica cf., en este volumen, la colaboración de Pura Nieto.

13 Cf. Calame 1996[2], Walker 1995.

14 Cf. Kirk 1985: 80.

15 Cf. los textos recogidos bajo los títulos *Teseida* y *Miníada* por Bernabé 1987: 135-142.

16 No se puede descartar, como observa Kirk 1985: 80, que la aparición de Teseo en el episodio de los lápitas sea una interpolación ática.

17 Cf. Nagy 2015: 63-65. Nagy aplica también esta observación a la poesía hesiódica.

que en las epopeyas homéricas se halla presente el mito en su sentido más estricto, entendiendo por tal el relato tradicional protagonizado básicamente por figuras divinas que se desarrolla en un tiempo primordial y explica, desde ese pasado remoto, cuestiones relevantes para sus destinatarios[18].

Planteada así la cuestión, se puede proponer como ejemplo de relato mítico incluido en los poemas homéricos la historia de las tinajas de Zeus que Aquiles le relata a Príamo en la *Ilíada* (24.525-534). El hijo de Peleo habla con el afligido rey de Troya después de que este se haya presentado solo en el campamento griego para suplicar a quien mató a sus hijos que le devuelva el cadáver de Héctor. Ante las calamidades que abruman a su interlocutor, Aquiles le explica que es inevitable que el ser humano tropiece con la desgracia pues Zeus, quien tiene en el umbral de su morada dos tinajas, llenas respectivamente de bienes e infortunios, a unas personas les da una mezcla de sus contenidos mientras que a otras solo les concede males[19].

Conviene señalar la afinidad de esta narración con la historia de Pandora incluida en *Trabajos y Días* (42-105). En el poema hesiódico Pandora, la primera mujer, creada a instancias de Zeus por Hefesto con la cooperación de los restantes dioses, levanta la tapa de una tinaja que encierra todos los males, que a partir de ese momento se dispersan por el mundo[20]. Uno y otro relato, el iliádico y el hesiódico, coinciden en la idea de que una tinaja contiene aquello que es perjudicial para la humanidad. Ahora bien, tal motivo se adapta de maneras distintas a sus respectivos contextos. En *Trabajos y Días* la narración explica, de acuerdo con la concepción general de la obra, la dureza y las fatigas de la vida de los seres humanos[21]. En el parlamento de Aquiles la historia de las dos tinajas, llenas respectivamente de males y bienes, intenta transmitir a Príamo la idea de que el sufrimiento es siempre inseparable de la condición humana.

Este tipo de relatos ejemplares, de claro carácter mítico en el caso comentado, aparecen siempre en la *Ilíada* y la *Odisea* en labios de alguno de sus personajes, no del narrador omnisciente[22]. Otro caso de ello se encuentra en el mismo canto de la *Ilíada* (24.599-620), cuando Aquiles exhorta a Príamo a comer, aunque se duela por la muerte de Héctor, proponiéndole la historia de Níobe, quien, dice, "se acordó de la comida" (v. 602) aun después de que Apolo y Ártemis hubieran matado a sus doce hijos[23].

---

[18] Esta es, básicamente, la definición de mito que propone, p. ej., una obra ampliamente difundida como García Gual 1992 (cf. esp. p. 19), quien se refiere a Bremmer 1987.

[19] Sobre la interpretación del pasaje, cf. Brügger 2017: 194, 197-200, Richardson 1993: 330-332.

[20] Al taparse el recipiente, queda dentro solo la esperanza (ἐλπίς), quizá también un mal en tanto que equivalente a la ilusión infundada; cf. West 1982: 169-170.

[21] A lo mismo apuntan después en el poema el mito de las edades (vv. 106-201) y la fábula del halcón y el ruiseñor (vv. 202-212).

[22] Cf. Edmunds 1997: 416-417.

[23] Cf. Brügger 2017: 222-225, Richardson 1993: 339-340.

Esta exhortación de Aquiles logra su objetivo pues Príamo le hará caso y comerá (v. 628). Ahora bien, lo habitual en estos ejemplos de carácter mítico o heroico, planteados en discursos de figuras de la *Ilíada* y la *Odisea,* es que no consigan el efecto deseado. Antes se mencionaba, a propósito de Teseo, el primer caso de historia ejemplar incluido en la *Ilíada,* el enfrentamiento entre lápitas y centauros que aparece en boca de Néstor en el canto primero (vv. 260-273). El anciano les explica este suceso a Aquiles y Agamenón en un intento de resolver su disputa por Briseida; si aquellos hombres tan superiores a los actuales hicieron caso de sus consejos, de la misma forma deberían obrar los dos caudillos aqueos (vv. 274-284). No obstante, los jefes no darán su brazo a torcer y su rencilla producirá a los griegos "desgracias sin cuento" (*Il.* 1.2).

Conviene indicar que, aunque el narrador épico no proponga paradigmas míticos o heroicos como los que aparecen en labios de sus personajes, también pueden cumplir una función similar, como ejemplos modélicos, los episodios protagonizados por héroes como Aquiles u Odiseo que relata la voz del narrador. Esta es la tesis desarrollada por Havelock en una monografía de amplio alcance, *Prefacio a Platón,* editada en su versión original en 1963[24]. Este trabajo explora los presupuestos culturales de Platón e intenta explicar por qué toma este autor partido contra la poesía tradicional griega, que reclama de sus receptores una actitud mimética y acrítica ante sus contenidos[25]. Es clave en la tesis de Havelock la idea de que la poesía homérica de raigambre oral actúa como una "enciclopedia tribal"[26] que cumple en su cultura no solo una función recreativa sino primordialmente educativa: transmitir el saber tradicional en una sociedad carente del apoyo tecnológico de la escritura[27].

Según Havelock, Homero educaba a su público[28] en materias diversas no a través de abstracciones sino de personificaciones, de las figuras concretas que intervienen en las narraciones de su poesía con carácter ejemplar. De esta forma, la manera de actuar de sus héroes en una ocasión concreta tendría valor paradigmático pues informaba sobre cómo alguien se debía (o no) comportar o intervenir en público; o sobre la manera correcta de celebrar un ritual y disponer un banquete según sucede en el canto primero de la *Ilíada* (vv. 438-474)[29]. La poesía homérica extiende también su empleo de la personificación al ámbito de los fenómenos físicos dado que también hay personajes, los dioses, que deciden en estos casos. Así se ve en la *Ilíada* (12.17-33), cuando se explica que las aguas que borraron toda huella

---

[24] Havelock 1994 (= E. Havelock, *Preface to Plato,* Oxford, Blackwell, 1963).

[25] Cf. Havelock 1994: 54-58.

[26] Cf. Havelock 1994: 71-97, Létoublon 2011: 38-40.

[27] Havelock 1994: 107 propone que las musas de Hesíodo se refieren a esas dos funciones de la poesía cuando proclaman "sabemos decir muchas mentiras que semejan ser ciertas; pero sabemos, cuando queremos, cantar verdades" (Hes., *Th.* 27-28).

[28] Cf. Xenoph., fr. 10 Diels-Kranz: "pues desde un principio, según Homero, habéis aprendido todos…".

[29] Cf. Havelock 1994: 83-86.

del campamento griego tras la caída de Troya fueron congregadas e impulsadas por Posidón y Apolo.

En relación con el carácter educativo y veraz de la épica arcaica y su mitología se debe señalar que durante mucho tiempo esta fue recibida en la cultura griega como verdad histórica[30] según muestra Tucídides, quien, al inicio de su obra historiográfica, narra (y racionaliza) la expedición panhelénica contra Troya[31]. Es cierto que en la época de este autor ya hacía tiempo que se había iniciado la revisión de la cultura mítica según se aprecia, desde el s. VI a. C., en géneros distintos como la filosofía, la historia o la propia mitografía[32]. Aun así, el mito divino y heroico siguió manteniendo su prestigio, con variantes inevitables según épocas y entornos culturales[33].

Se ha de indicar asimismo que, como en otros niveles de los textos, hay diferencias entre la *Ilíada* y la *Odisea* en lo que atañe al mito y sus figuras, de manera nítida por lo que se refiere al papel que desempeñan los dioses en ambas epopeyas. Los dioses del segundo poema, podría ser como resultado de una evolución ética, ganan en rectitud a la vez que disminuye, en términos relativos, su papel como motores de la acción[34]. Por supuesto, Posidón es en la *Odisea* el elemento activo que, irritado por el daño recibido por su hijo Polifemo (Odiseo lo ciega en el canto nueve, vv. 375-394), provoca que el protagonista demore la vuelta a su hogar[35]. A su vez, Atenea es la protectora del héroe y, cuando cesa el enojo de Posidón, logra que su protegido vuelva a Ítaca y recupere el puesto que ocupaba en su casa y su patria[36]. Aun así, los dioses no controlan la acción de la *Odisea* en la medida en que lo hacen en el primer poema.

---

30 Cf. Hose 2016, Nagy 2007: 58-60.

31 Cf. Th. 1.9-11. Cf. también Gomme 1959: 109-111, Hornblower 1991: 31.

32 La filosofía somete el saber tradicional del mito a una crítica racional según se advierte, p. ej., en Jenófanes; cf. fr. 32 Diels-Kranz, en el que se dice que Iris / el arco iris no es una divinidad sino una nube. La historia surge con los logógrafos a partir de la racionalización del mito, percibido como verdad que requiere ser depurada de componentes fantásticos; así se advierte, p. ej., en los fragmentos de Ferécides de Atenas; cf. Fowler 2000: 272-364, 2013: 706-727. Por su parte, la incipiente mitografía busca la verdad encerrada en el mito a través de la interpretación alegórica, de la que es pionero Teágenes de Regio; cf. Hose 2016: 377-378.

33 La cuestión es la creencia en el mito, especialmente en su vertiente religiosa. Para la época de la que aquí se habla, cf. Burkert 2011[2]: 455-463, 473-478. Para la actitud hacia el mito divino en el Helenismo y la época imperial, cf. infra.

34 Se puede decir que las intervenciones de las divinidades son menos frecuentes en la *Odisea* que en la *Ilíada*. Por otra parte, la tesis de que la *Odisea* presente una divinidad y una moralidad más evolucionadas se halla abierta a discusión pues las distintas circunstancias de ambos poemas pueden bastar para explicar estas diferencias. La tesis implícita es la de que a lo largo de la época arcaica se produjo un proceso de "descubrimiento del espíritu"; cf. Snell 1946.

35 Al tiempo los dioses rechazan a la tripulación de Odiseo por haberse comido las vacas del Sol; a ese hecho y a las "insensateces" de esos marineros se refiere ya el proemio de la *Odisea* (vv. 7-9). Cf. De Jong 2001: 12.

36 La protección de Atenea sobre Odiseo es visible asimismo en la *Ilíada,* p. ej. en 23.768-783; cf. Richardson 1993: 255, 256.

Hay, además, diferencias en las actuaciones divinas en ambas épicas, por ejemplo, en lo que atañe a las rivalidades entre dioses. Las divinidades de la *Ilíada* se enfrentan y pelean entre ellas, como extensión de las rivalidades humanas, según ocurre, entre los cantos 20 y 21, en la llamada 'teomaquia'[37]. En la *Odisea* las rivalidades divinas no son tan virulentas y no se producen escaramuzas entre dioses. Posidón y Atenea defienden posturas opuestas en lo que se refiere al héroe del poema; aun así, sus discrepancias no rebasan los límites que regulan la convivencia de los dioses en la *Odisea*.

Un buen indicio de lo distintos que pueden ser los mundos divinos de los dos poemas por comparación con los respectivos ámbitos humanos se encuentra en sus respectivos primeros cantos, que albergan sendas asambleas de los dioses. En el caso de la *Ilíada*, estos se reúnen al final de ese canto (vv. 533-604) y tratan de los acontecimientos originados en la asamblea de los humanos (vv. 53-305) de la que Aquiles y Agamenón salieron enemistados. Los dioses que se reúnen discuten acerca de esto en función de las afinidades y simpatías de cada cual. No obstante, lo que prima al final en esa reunión de inmortales es la despreocupación y la risa, en contraste con el dolor e inquietud que habían caracterizado la asamblea humana[38].

Al principio del primer canto de la *Odisea* (1.26-95) se narra una reunión divina muy distinta de la del primer canto de la *Ilíada*. La asamblea del segundo poema es, de hecho, una teodicea en la que Zeus toma la palabra (vv. 32-43) para afirmar que los dioses no son culpables de los males que sufren los hombres; al contrario, los culpables son ellos mismos pues se atraen la desgracia con sus insensateces[39]. Para ilustrar lo dicho Zeus propone el caso de Egisto, quien no hizo caso de las advertencias divinas, sedujo a Clitemnestra, mujer de Agamenón, mató a este y acabó muriendo a manos de Orestes, el hijo de su rival. A partir de la idea de justicia divina que Zeus formula en su discurso se explica también un acontecimiento culminante de la *Odisea*, la muerte a manos del protagonista de los pretendientes de Penélope: como Egisto, estos estaban advertidos de que cometían una maldad pese a lo cual persistieron en sus acciones.

Antes se ha hecho referencia al mito hesiódico de Pandora (*Trabajos y Días* 42-105) señalando los puntos que comparte con el relato homérico acerca de las tinajas llenas de bienes y males de las que dispone Zeus. Diversos motivos justificarían tratar en este lugar el mito en la poesía de Hesíodo por sus afinidades con los poemas homéricos[40]. No obstante, este estudio se centra en la épica en cuanto poesía

---

[37] Zeus (Hom., *Il.* 20.22-25) autoriza a los dioses a que se enfrenten entre ellos en combate según las preferencias de cada cual. Cf. Edwards 1991: 286-287, 289.

[38] Sobre la relación entre hombres y dioses en la *Ilíada*, cf. Bernabé 2018: 37-41.

[39] Cf. De Jong 2001: 12-14 y, aquí, n. 35. Sobre los rasgos propios que presenta la figura de Zeus en la *Odisea* frente al Zeus iliádico, cf. Woronoff 2001.

[40] La similitud entre los dos poetas está presupuesta en el pasaje de Heródoto (2.53.2) citado al principio del artículo. La tradición sobre el enfrentamiento poético entre ambos, plasmada en el *Certamen de*

heroica. Por tanto, parece preferible aludir solo a alguna característica básica del mito presente en la *Teogonía* y *Trabajos y Días*, considerando a estas composiciones respectivamente como épica genealógica y didáctica[41].

Es obvio que, en comparación con Homero, los elementos míticos predominan frente a los legendarios en la *Teogonía.* En esta, según la comparación de M. West, el mito de sucesión (el relato discontinuo sobre la alternancia en el poder divino de Urano, Crono y Zeus) funciona como la columna vertebral del poema a la que se adhieren, como la carne, los diversos mitos que jalonan la composición[42]. La *Teogonía* es reiteradamente mítica y en niveles diversos según muestra el análisis del mito de Prometeo, etiológico de principio a fin en palabras del mismo filólogo británico[43]. *Trabajos y Días* 42-105 recogen otra versión de este mito, convertido aquí en una explicación alternativa de las calamidades que afligen a los humanos[44]. Desde luego la frecuencia del mito es mucho menor en este poema didáctico que en la *Teogonía.* Aun así, se ha de recordar que en *Trabajos y Días* 106-201 se atestigua también un mito de alto valor especulativo, el mito de las edades, a cuyo número pertenece justamente, como cuarta edad, la de los héroes o "semidioses" (v. 160) que combatieron ante Tebas y Troya[45]. *Teogonía* y *Trabajos y Días* coinciden, más aún, con la *Odisea* en la presentación de Zeus como garante del orden cósmico y moral.

2. Épica Helenística

Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas son el único representante conservado de la épica extensa helenística[46]. Este poema continúa en buena medida la tradición épica homérica. Al tiempo, las *Argonáuticas* reflejan las nuevas concepciones de la poética alejandrina. Sus tres primeros versos plantean así el tema de la obra:

Homero y Hesíodo, obra cuyos orígenes son anteriores al s. IV a. C. (cf. West 1967, Cingano 2009: 91-92, Nagy 2009: 297-304), revela que, en la percepción de los receptores antiguos, los dos poetas representaban una misma forma poética.

41 Cf. Tsagalis 2009: 175-176.

42 Cf. West 1966: 18, 31. Cf. también Pucci 2009: 50-53, Rengakos 2009: 210-211.

43 Cf. West 1966: 305. Cf. también Pucci 2009: 58-62.

44 Cf. n. 21 y Clay 2009: 76-78.

45 Sobre el mito de las edades, cf. Clay 2009: 78-81, Loney 2018: 117-119, Most 1997, Tsagalis 2009: 144-147. Al componente heroico se refiere el final de la *Teogonía*, en un breve catálogo (vv. 965-1020) de las diosas que, unidas con mortales, fueron madres de héroes. El texto termina con una transición (vv. 1021-1022) al *Catálogo de las mujeres*, de temática también legendaria; cf. West 1966: 437.

46 La poesía helenística prefiere el poema épico breve y trabajado al detalle, el epilio (cf. Baumbach y Bär 2012), antes que el poema épico homerizante. De esta época procede también el único ejemplo griego conservado de épica breve paródica, la *Batracomiomaquia*, poema de 303 versos dotado asimismo de aparato divino; cf. Sens 2006.

> Por ti comenzando, Febo, de los hombres del pasado las glorias recordaré, los que por la boca del Ponto y a través de las rocas Cerúleas por orden del rey Pelias en pos del dorado vellón guiaron la bien trabada Argo.

El lector del poema se halla ante la recreación de un tema legendario, la expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro, que la *Odisea* (12.70) considera conocido por sus receptores según se comentó antes. A primera vista continuamos en el mundo mítico de los poemas homéricos, en el que se narran grandes hazañas de héroes del pasado cumplidas a la vista o al amparo de los dioses olímpicos; de ellos se menciona, en la invocación (v. 1), a Apolo, dios que patrocina a las musas a las que apelan los primeros versos de la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Teogonía* y los *Trabajos y Días*[47]. Ahora bien, las continuidades no excluyen las discrepancias con respecto a la poética homérica y, por lo que atañe al tema de este capítulo, su mundo mitológico y legendario; es evidente que de unas composiciones a otras se ha producido una evolución cierta, no solo literaria sino también ideológica[48].

En relación con estos aspectos es oportuno indicar primero que existen diferencias importantes en el aparato divino de unas obras y otras[49]. Aunque se mencione a Apolo en la primera línea de la epopeya, las apariciones e intervenciones de los dioses en Apolonio son mucho menos frecuentes que en Homero[50]. Es paradigmático el caso de Zeus, quien avanza aún más, respecto a la *Odisea* y Hesíodo, en su conversión en figura divina suprema, responsable del orden universal. Con esta mayor responsabilidad del dios se corresponde el desvanecimiento de sus rasgos antropomórficos y su mayor distancia respecto a las figuras humanas del poema. De hecho, el Zeus de las *Argonáuticas* no actúa nunca directamente en la obra. Sus decisiones sobre el desarrollo de la acción se dan a conocer a través de la intervención de otras divinidades (Hera, Glauco o los Dioscuros), de personajes como Fineo o la propia voz del narrador[51]. Esta evolución de Zeus y las restantes figuras divinas de la obra guarda relación con rasgos propios de la religiosidad helenística y con las nuevas ideas y creencias que surgen al respecto en la filosofía del período[52].

La nueva imagen de la divinidad que presentan las *Argonáuticas* se explica al tiempo a la luz de la poética helenística. A este respecto es reveladora la escena del

---

47 Apolonio, en cambio, posterga la mención de las musas hasta 1.22: "que las musas sean quienes sugieran el canto"; cf. Nelis 2005: 356.

48 Sobre la identificación de las *Argonáuticas* con la poética del Helenismo y sus diferencias con el poema épico tradicional, cf. Cameron 1995: 263-302, Hunter 2001, Nelis 2005: 356-359. Cf. asimismo el trabajo clásico de Carspecken 1952.

49 Sobre los dioses de las *Argonáuticas*, cf. Brioso 2003, Glei 2001: 13-15, Hunter 1993: 75-100, Nelis 2005: 361. Para el caso de Zeus, cf. Valverde Sánchez 2006.

50 En el poema hay solo dos escenas protagonizadas por las divinidades olímpicas de una manera equiparable a la homérica. Cf. 3.7-166 (Hera, Atenea, Afrodita, Eros); 4.753-865 (Hera, Iris, Tetis); cf. también Valverde Sánchez 2006: 1018, 1019, n. 8.

51 Cf. Valverde Sánchez 2006: 1033.

52 Especialmente entre los estoicos. Sobre la religiosidad del Helenismo y las concepciones religiosas de la filosofía del momento, cf. Muth 1998^{2}: 179-201.

canto 3.7-166 en la que intervienen Hera, Atenea, Afrodita y Eros[53]. En estos versos Hera y Atenea traman primero cómo ayudar a Jasón para que hurte el vellocino. Tras concluir que para conseguirlo deben contar con la ayuda de Afrodita y Eros, se dirigen a la morada de esa diosa a quien encuentran acicalándose en la intimidad, en una escena burguesa y cotidiana, ajena al mundo homérico. Al hallarse ante Afrodita, las diosas le explican su plan: que Eros haga que Medea, la princesa maga de la Cólquide, hija del rey Eetes, se enamore de Jasón y le ayude en su empresa. Ahora bien, Afrodita les dice que deberían ser ellas quienes convencieran de ello a su hijo, pues es un niño desobediente que no hace caso de lo que le dice su madre. Este Eros armado de arco y flechas, criatura indisciplinada que juega a las tabas con Ganimedes, se presenta también desde una óptica cotidiana. De esta forma el cuadro incluido al principio del canto 3 (7-166) remarca, por una parte, las diferencias existentes entre el aparato divino de la epopeya helenística y los poemas homéricos mientras que, por otro lado, ofrece concomitancias con obras alejandrinas como los idilios miméticos de Teócrito[54].

No solo los dioses de las *Argonáuticas* se diferencian de los que aparecen en la épica arcaica. En el plano humano, el protagonista de la obra presenta rasgos que habrían resultado insólitos en los héroes principales de la *Ilíada* o la *Odisea*[55]. Jasón se distingue de ellos por sus escasas habilidades bélicas, en comparación con Aquiles, y por su carencia de la versatilidad y capacidad de liderazgo que distinguen a Odiseo[56]. En cambio, Jasón compensa sus limitaciones como héroe atrayendo a las mujeres con su encanto seductor y logrando sus objetivos por medio de ellas. Así se ve de modo evidente en su relación con Medea, quien le proporciona los medios con los que se apodera del vellocino de oro[57].

Ya antes, en su viaje hacia el país de Eetes, Jasón había mostrado su capacidad de seducción durante su estancia en Lemnos, isla habitada solo por mujeres sobre las que reina Hipsípila, a la que cautiva el héroe. Este se aproxima a ella por primera vez revestido con un rico manto que el poeta describe en detalle (1.721-767). De modo alusivo, a través de esa descripción y del símil posterior (1.774-781) en el que el protagonista es comparado con una estrella brillante, Apolonio presenta a Jasón como otro Aquiles preparado para afrontar una nueva empresa, que en su caso no es de carácter guerrero, pese a las alusiones intertextuales a la *Ilíada*, sino erótico[58].

---

53 Cf. n. 50 y Bulloch 1990: 642, Campbell 1994: 18-20.

54 Cf. Campbell 1994: 19-20, Pendergraft 1991: 95, Valverde Sánchez 2006: 1019, n. 8.

55 Carspecken 1952: 99-125 observa que los restantes Argonautas adolecen de la misma impotencia (ἀμηχανίη) que Jasón. Sobre los rasgos definitorios del héroe de la *Ilíada*, cf. Hainsworth 1993: 44-50.

56 Cf. Carspecken 1952: 99-100, Hunter 2004: 107-115, Nelis 2005: 361-362, Roisman 2016: 146.

57 Es especialmente significativo cómo logra Jasón, en su intervención de 3.975-1007, despertar la pasión de Medea mediante su oratoria persuasiva; cf. Goldhill 1991: 301-305.

58 La descripción del manto de Jasón remite a la descripción del escudo elaborado por Hefesto para Aquiles en el canto 18 de la *Ilíada*. Por lo que se refiere al símil de 1.774-781, cf. Hom., *Il.* 22, 21, 25-31. Cf. Baechle 2016: 463-466, Bulloch 1990: 640-641, Hunter 1993: 48.

3. Épica Imperial

Se conserva un corpus amplio de épica imperial, compuesto entre los siglos IV y V/VI d. C. Tres de estas epopeyas (las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna, la *Captura de Troya* de Trifiodoro y el *Rapto de Helena* de Coluto) tratan materia troyana. También procede de esa época *Hero y Leandro*, epilio de Museo que narra una historia trágica protagonizada por dos jóvenes enamorados[59]. Por otro lado, el último poema épico imperial que ha llegado hasta el presente, las *Dionisíacas* de Nono (s. V d. C.), es peculiar en diversos sentidos.

En primer lugar, destaca por ser, con sus cuarenta y ocho cantos, tantos como los dos poemas de Homero a quien pretende emular[60], la epopeya más larga de la Antigüedad. Además, esta obra se distingue por tener como protagonista no a un héroe, según lo habitual en su género, sino a un dios, Dioniso[61], en sentido estricto un ser semidivino por haber sido concebido por Zeus en el vientre de Sémele si bien después la última fase de su gestación corrió a cargo del padre de los dioses[62]. A ello se refieren, en su característico estilo barroco, los primeros versos (1-7) del poema:

> Habla, diosa, del asistente del resplandeciente lecho del Crónida, de la ráfaga del rayo, que con nupcial chisporroteo entre dolores produjo el parto, y del relámpago que asistió al tálamo de Sémele; habla del nacimiento de Baco, dos veces parido, al que del fuego, húmedo, alzó Zeus, niño a medias maduro de la que lo parió sin comadrona: tras practicar con trémulas manos un corte en su muslo lo gestó en su varonil vientre como padre y venerable madre.

El dios, convertido en héroe protagonista, interactúa, a lo largo de los 20.426 versos del poema, con otros dioses olímpicos y con figuras humanas. El marco general de la composición imita de manera evidente la poesía homérica[63], con la salvedad general de que Nono es mucho más prolijo que Homero según se advierte, por ejemplo, en la presentación de su héroe dios, de quien da mucha más información mítica de la que se encuentra sobre Aquiles u Odiseo en la *Ilíada* y la *Odisea*[64].

Al tiempo, la obra de Nono, último estadio en la evolución de la épica antigua, presenta alguna diferencia paradójica frente a las epopeyas homéricas pues, si los dioses se convierten en héroes de las *Dionisíacas*, surge la duda de si puede seguir habiendo en este poema un aparato divino diferenciado de las figuras ordinarias de la narración y elevado sobre ellas. En tanto que Dioniso debe afirmar su puesto

---

59 Cf. Miguélez Cavero 2008: 25-27, 291-292.
60 Cf. Hopkinson 1994, Shorrock 2005: 381-382.
61 Cf. Bowersock 1994.
62 La versión común del mito del nacimiento de Dioniso se encuentra, p. ej., en Apollod. 3.4.3.
63 Sobre la *imitatio* de Homero en Nono, cf. Hopkinson 1994, Shorrock 2001: 25-111.
64 Cf. Roisman 2016: 151.

entre los dioses, desde su nacimiento hasta su apoteosis y su encuentro con Zeus en el Olimpo, las *Dionisíacas* mantienen la posición superior de las divinidades olímpicas consagradas. Ahora bien, es peculiar de esta epopeya, en comparación con la tradición épica anterior, la intervención asidua en forma personal, con sentido simbólico, de nuevas divinidades dionisíacas, conceptos abstractos y personificaciones de la armonía cósmica como Μέθη, la Borrachera, Ἄτη, el Extravío, o Αἰών, el Tiempo como fuerza universal[65]. Se ha propuesto que estas figuras dan la réplica al aparato divino superior presente en la *Ilíada*, la *Odisea* o las *Argonáuticas*[66]. Más aún, se ha afirmado que su aparición se relaciona con un hecho que puede constituir la última gran peculiaridad de Nono y las *Dionisíacas*.

El autor de Panópolis compuso, junto a su epopeya pagana sobre Dioniso, una versión del evangelio de Juan, la *Paráfrasis*. Que un mismo autor componga poesía politeísta y monoteísta es insólito en el contexto cultural de Nono[67]. Tal disparidad se ha explicado históricamente suponiendo que Nono habría atravesado un proceso de conversión: pagano primero, crea el poema épico por el que es básicamente conocido; cristiano después, elabora, como otros autores de su religión, poesía cristiana con los elementos formales de la tradición hexamétrica griega[68].

Hoy se piensa que Nono debió de componer las *Dionisíacas* y la *Paráfrasis* de manera paralela, lo cual representa, por cierto, el último estadio de integración de los autores cristianos en la *paideía* tradicional[69]. Si Nono escribe realmente las *Dionisíacas* siendo cristiano, ello puede dar cuenta también de su recurso a nuevas divinidades, situadas por encima de los dioses olímpicos, como las ya mencionadas Borrachera, Extravío o Tiempo. Este nuevo aparato divino de Nono se puede considerar el aparato divino de un poeta cristiano que escribe poesía politeísta y cuenta entre su público a paganos que no se debían de sentir especialmente alterados por la presencia de tales entidades que, a fin de cuentas, ya habían aparecido ocasionalmente en la épica anterior[70]. Por otra parte, el público de las *Dionisíacas* debía de incluir a cristianos formados en la *paideía* griega que se podían sentir incluso reconfortados al ver a dioses como Zeus o Dioniso sometidos al poder superior de fuerzas abstractas y simbólicas, nuevas deidades que no entraban en conflicto con sus creencias monoteístas[71].

---

65 Cf. Miguélez Cavero 2013, 2014, Verhelst 2016: 163-165.
66 Cf. Miguélez Cavero 2013, Verhelst 2016: 165-166.
67 Cf. Torres Guerra 2018: 275.
68 Cf. Torres Guerra 2018: 273-275.
69 Cf. Torres Guerra 2018: 275.
70 Es lo que pasa, p. ej., con la personificación de Ἄτη, presente ya en la *Ilíada* (cf. Verhelst 2016: 164). Más en general, cf. Miguélez Cavero 2013: 359.
71 Cf. Miguélez Cavero 2013: 359.

4. Estudio de caso: El mito de Meleagro en *Ilíada*

Para ejemplificar el análisis de un mito épico se escoge un caso tomado de la obra de quien era considerado en Grecia como el poeta por excelencia, Homero, el épico κατ' ἐξοχήν.

En el canto nueve de la *Ilíada* el ayo de Aquiles, Fénix, forma parte de la embajada que acude a la tienda del héroe para convencerlo de que deponga su cólera y regrese a la lucha junto a los restantes aqueos. En la parte central de su dilatada intervención (vv. 434-605), Fénix le narra a Aquiles un mito, con la intención de que deponga su decisión de no volver al combate, pues los hombres del pasado eran sensibles a los regalos y las exhortaciones (v. 526) según, se entiende, sucedió en el caso que va a narrar. Este es el de Meleagro (vv. 529-599)[72].

Meleagro, hijo de Eneo, rey de Calidón en Etolia, es conocido, ante todo, por el papel que juega en la cacería del jabalí que asolaba las tierras de su padre[73]. Según relata Fénix, los etolios y sus vecinos, los curetes, se enfrentaron a un jabalí descomunal enviado por Ártemis, divinidad ofendida con Eneo porque este no le había presentado el tributo que le correspondía con ocasión de un sacrificio (vv. 533-546)[74]. Eliminada la amenaza gracias a Meleagro, la diosa hizo que etolios y curetes se enfrentaran por los despojos del animal (vv. 529-532, 547-549). En esta lucha, señala Fénix, resultaba también decisiva la intervención del hijo de Eneo, quien mantenía a raya a los curetes (vv. 550-552).

Ahora bien, Meleagro se irritó con su madre, Altea (vv. 553-555). Según el ayo (vv. 566-572), la madre se había enojado previamente porque Meleagro, en la disputa por los trofeos del jabalí, había matado a su tío, hermano de aquella, lo cual la llevó a suplicar a los dioses infernales que su hijo pereciera[75]. Este decidió entonces abandonar la lucha y quedarse junto a su esposa Cleopatra (vv. 556-565). Los curetes asaltan Calidón y los etolios y su familia[76] acuden a suplicar a Meleagro, a quien intentan persuadir con ruegos y promesas (vv. 573-587). No obstante,

---

72 Sobre la leyenda de Meleagro según la versión de Fénix, cf. Hainsworth 1993: 130-132, Edmunds 1997: 425-432, Nagy 2007: 55-57, 63-69. En la *Ilíada* (2.640-642) hay asimismo una referencia sucinta a Meleagro y su muerte; cf. Kirk 1985: 222-223, Brügger, Stoevesandt y Visser 2003: 207-208, Létoublon 2011: 36.

73 Además, Meleagro formó parte de la expedición de los Argonautas según la versión de las *Argonáuticas* (1.190-191, 1046; 3.518-520); por su vinculación a este ciclo se lo menciona a veces en relación con la muerte de Pelias y sus funerales (cf. Stesich., fr. 179(ii) Davies). Píndaro (fr. 70b Maehler) y Baquílides (5.170-175) lo relacionan con el ciclo de Heracles.

74 La *Ilíada* (9.536-537) alude de forma imprecisa al descuido de Eneo: "Solo no se las presentó a la hija del gran Zeus, sea que se le olvidó o no se dio cuenta; mucho se ofuscó en su ánimo"; cf. Hainsworth 1993: 133. En autores posteriores como Ovidio (*Metamorfosis* 8.299-317), Higino (*Fab.* 173), Pausanias (8.45.6-7) o Apolodoro (1.8.2) aparecen catálogos de los guerreros que participaron en la cacería del jabalí; cf. también Stesich., fr. 222 Davies.

75 La *Ilíada* (9.567) habla de la muerte de un hermano de Altea; otras versiones (cf. Hyg., *Fab.* 174; Apollod. 1.8.3) se refieren a la muerte de varios de sus hermanos.

76 Sobre el orden en que se presentan las súplicas de las distintas figuras, cf. Edmunds 1997: 425,

el héroe mantendrá su decisión de no combatir hasta que su esposa lo haga reaccionar cuando los enemigos están incendiando la ciudad (vv. 588-594). Meleagro salva al fin a los suyos aun sin recibir a cambio, dice Fénix de modo elusivo, los regalos prometidos (vv. 595-599). Se ha de observar que el anciano no menciona que, si Meleagro no recibió esos presentes, puede ser porque ya se hallaba muerto, quizá por obra de Apolo[77]; la referencia previa (vv. 558-564) al enfrentamiento entre Apolo e Idas, esposo de Marpesa y padre de Cleopatra, anticipa quizá el papel que pudo desempeñar este dios en la historia de Meleagro[78].

La leyenda de este héroe narrada en la *Ilíada* no por el narrador principal sino por un personaje, según lo habitual, posee las características propias de un mito: es el relato tradicional de hechos memorables ejecutados en el pasado por un individuo de categoría singular, dotados además de un sentido ejemplar para sus receptores primarios y secundarios, tanto para Aquiles y los griegos reunidos en su tienda como para el público de Homero. Al tiempo el mito de Meleagro que figura en la *Ilíada* es peculiar tanto desde un punto de vista sintagmático, en relación con su contexto en el poema, como paradigmático, por comparación con otras versiones.

Se debe partir de un punto anterior al inicio del relato, el momento en el que Fénix anuncia que va a contar, a partir de sus recuerdos (vv. 527-528), una historia que mostrará cómo los héroes del pasado, cuando se encolerizaban, eran receptivos, pese a todo, a los presentes y las palabras que les dirigían (vv. 524-526). Esta referencia anticipa los métodos que emplearán luego (vv. 574-587) los etolios y los allegados de Meleagro para convencerlo de que deponga su cólera. Ahora bien, hay un desajuste entre la tesis que Fénix quiere ejemplificar y el mito que aduce pues en este Meleagro rechaza todas las maniobras de aproximación de sus conocidos.

Históricamente se ha entendido que estas aparentes faltas de adecuación en el contexto de la narración homérica se explican por su proceso de composición, porque uno de los distintos compositores de la obra había introducido en ella, sin adecuarla del todo a la nueva situación, una narración preexistente; o bien había reformulado para la ocasión, de un modo no logrado, un mito anterior[79]. No obstante, desde un punto de vista narratológico se debe observar, ante todo, que esta supuesta falta de adecuación no es imputable de entrada al narrador principal del poema sino al personaje que cuenta el mito, de manera que, en el marco general de la narración, esa supuesta adaptación deficiente puede ser incluso funcional[80].

Hainsworth 1993: 138, Nagy 2007: 65.

77 Así lo afirma Edmunds 1997: 431-432. En época arcaica Apolo acaba con la vida de Meleagro según Hesíodo (fr. 25,9-13, 280,1-2 Merkelbach-West) y la *Miníada* (fr. 5 Bernabé), versiones que suponen que su padre es Ares, no Eneo (cf. Ovid., *Met.* 8.437; Hyg., *Fab.* 171; Apollod. 1.8.2).

78 En la *Ilíada* y la saga troyana Apolo desempeña un papel similar en relación con las muertes de Patroclo y Aquiles. Cf. Edmunds 1997: 429-432.

79 Heubeck 1974: 71-77 presenta una síntesis de estos debates filológicos clásicos sobre el canto nueve de la *Ilíada* y sus distintas partes.

80 Cf. Edmunds 1997: 428, 430.

Para avanzar en el análisis conviene empezar descartando de la discusión un mitema ausente del discurso de Fénix: a diferencia de otras recreaciones de la historia, alguna arcaica, en el relato de la cacería que se hace en la *Ilíada* no se alude a la participación en ella de Atalanta[81]. Según algunas versiones, Meleagro habría mantenido una relación amorosa con esta figura, beneficiándola en el reparto de los restos del jabalí, motivo por el que se enfrenta con sus tíos, a quienes mata[82]. Con independencia de que Fénix conociera o no el papel de Atalanta en el mito arcaico, el punto clave es que la *Ilíada* parece excluir la posibilidad de una relación entre el héroe y otra mujer dado el énfasis que pone en el vínculo que une a Meleagro y Cleopatra.

Se ha de prestar atención asimismo al hecho de que Fénix no dé cuenta de por qué acaba Meleagro con la vida de su tío, sea porque conoce la versión del enfrentamiento de los familiares de Meleagro con Atalanta o porque da por supuesto que el motivo es la pelea por la piel y la cabeza del jabalí. En cambio, es central en su intervención afirmar el papel de la cólera como motor de la acción[83]. Este sentimiento se apodera primero de Altea, "llena de dolor" (ἀχέουσ᾽, v. 567) por la muerte de su hermano, hasta el punto de suplicar a los dioses que den muerte a su hijo (vv. 566-567, 571). Meleagro, "irritado en su corazón" (χωόμενος κῆρ, v. 555), concibe en respuesta una cólera (cf. χόλος, v. 553; κεχολωμένος, v. 556) paralela a la de Aquiles[84].

El paralelismo en este punto entre Aquiles y Meleagro es tan evidente que se ha discutido con frecuencia sobre si tiene prioridad la cólera en el caso de uno u otro héroe. Por supuesto, podría suceder que la cólera del héroe fuera un motivo épico genérico, no específico ni de la materia de Meleagro ni de la de Aquiles. No obstante, es más probable que la cólera sea primaria en la *Ilíada* y que la historia de Meleagro, aunque existiera de antemano, se adecue a ella en este detalle; igual que debe de hacerlo al referirse a que el caudillo de Calidón se retira del combate y sus compañeros han de suplicarle para que vuelva a pelear[85]. Para aclarar este punto se ha de notar que, en otras versiones del mito que Homero quizá conoce y adapta, estos dos mitemas (la cólera del héroe y su abandono de la pelea) pueden ser innecesarios porque Meleagro quizá no tuvo tiempo de encolerizarse y renunciar a la lucha una vez que Altea se enojó con él.

---

81 La formulación canónica de esta leyenda era la del *Meleagro* de Eurípides (*TrGF* V 515-539; cf. Velasco López 2004: 46, 52, 77, n. 126). Que Atalanta forma parte de la cacería del jabalí desde época arcaica lo muestra su presencia en la iconografía de la época, p. ej. en el vaso François (ca. 570 a. C.); en las representaciones más antiguas Atalanta aparece asociada con Melanión, no con Meleagro; cf. Boardman y Arrigoni 1984: 940-941, 948-949.

82 Cf. Hyg., *Fab.* 174; Apollod. 1.8.3. Según Higino (*Fab.* 70, 99, 270), Meleagro engendra de Atalanta a Partenopeo, caudillo importante de la saga tebana.

83 Para un estudio general sobre la cólera en los poemas homéricos, cf. Muellner 1996, Walsh 2005.

84 El propio Fénix (9.447-480) había dicho, al recordar su vida y cómo llegó a Ftía junto a Peleo y Aquiles, que la cólera de su padre y su propio enojo lo habían hecho abandonar su patria.

85 Cf. Edmunds 1997: 430, Hainsworth 1993: 132, Velasco López 2004.

Esas otras formulaciones del mito presentan el concepto mágico de que la vida de Meleagro depende de un tizón, alma externa del héroe cuya combustión implica su muerte, razón por la que Altea se esfuerza por custodiarlo[86]. Si el tizón entra en juego en el mito, la reacción directa de Altea, enojada, puede ser la de arrojarlo al fuego y vengar así a su hermano o hermanos, acabando con la vida de su hijo[87]. La situación es distinta en la *Ilíada* quizá por dos razones: por el interés de adecuar el relato a la situación de este poema (el enojo de Altea motiva la cólera de Meleagro y su consiguiente abandono del combate, igual que hace Aquiles) y por la tendencia que se observa en el autor homérico a moderar los elementos mágicos o fantásticos de los mitos[88].

A propósito de los paralelos entre la historia narrada por Fénix y la que protagoniza Aquiles en la *Ilíada* se ha de señalar también la similitud, seguramente intencional, que se da entre los nombres propios de Patroclo (Πάτροκλος) y Cleopatra (Κλεοπάτρα)[89]. Los dos son nombres compuestos a partir de las mismas raíces, las de los sustantivos πατήρ, "padre", y κλέος, "gloria", aunque ordenadas en sentido inverso[90]. Las dos figuras en cuestión son, respectivamente, los personajes más allegados a los protagonistas de sus mitos, Aquiles y Meleagro. Con independencia de que la *Ilíada* presuponga o no una relación homoerótica entre Aquiles y Patroclo, este es la figura que el hijo de Peleo aprecia más en la *Ilíada*, por encima de sus compañeros y las mujeres del poema, Briseida incluida[91]; Patroclo es, ante todo, quien quiebra la determinación de Aquiles y lo convence, en el canto dieciséis (vv. 2-100), de que le permita presentarse ante los troyanos ataviado con su armadura y así amedrentarlos. Por su parte, los ruegos de Cleopatra[92] cumplen la misma función con Meleagro cuando Calidón llega a una situación crítica y la esposa del héroe le recuerda las calamidades por las que pasan los habitantes de una ciudad cuando esta es tomada al asalto (*Il.* 9.591-594).

Es muy probable que la *Ilíada* reformule entre los versos 529-599 del canto nueve una historia mítica, la de Meleagro, conocida por su público y reelaborada según las conveniencias de la narración en la que se inserta. Más allá de cualquier discusión sobre fuentes, para apreciar el papel de este episodio en el poema de

---

86 Cf. Frínico, *Pleurṓniai* (*TrGF* I 65 = Paus. 10.31.4); B. 5,136-144; A., *Ch.* 602-611; Hyg., *Fab.* 171, 174; Apollod. 1.8.2-3.

87 Cf. Hyg., *Fab.* 174; Apollod. 1.8.3; Ant.Lib. 2.5.

88 Cf. Griffin 1977; a propósito de las tesis de este influyente artículo, cf. Foley y Arft 2015: 81. Se pueden proponer como ejemplo del hecho apuntado las distintas versiones arcaicas sobre el nacimiento de Helena; cf. Currie 2015: 299-302; Griffin 1977: 40, 48; Létoublon 2011: 30.

89 Edmunds 1997: 431 discute y rechaza que el nombre de Cleopatra haya sido creado ad hoc para buscar el paralelismo con Patroclo. Cf. Hainsworth 1993: 136, Nagy 2007: 64-65.

90 Según indica Edmunds 1997: 427, n. 29, Howald 1924: 411 fue quien observó este hecho por vez primera. Cf. Edmunds 1997: 426-427, Nagy 2007: 65.

91 Cf. Hom., *Il.* 18.80-82. Cf. también Nagy 2007: 68-69.

92 Las implicaciones que Cleopatra va a tener en este episodio justifican que Fénix se preocupe de detallar su historia familiar con bastante detenimiento en los versos 556-564; cf. Edmunds 1997: 430-431.

Troya importa considerar que el mito de Meleagro tiene implicaciones que van más allá de lo pretendido por Fénix, su narrador, y atañen al conjunto de la *Ilíada.*

Edmunds observa que el ayo de Aquiles cuenta un suceso que, a priori, busca animar al héroe a que acepte los regalos que le ofrecen y vuelva a la lucha[93]. En este sentido, y como ya se ha indicado, el ejemplo escogido fracasa. Al tiempo este ejemplo adelanta quizá más cosas de las pretendidas por Fénix, al menos a oídos de quien conozca el mito de Meleagro, como sería el caso de los receptores de Homero. Fénix propone un paradigma mítico en el que el destino del protagonista es aciago, aunque no se mencione este hecho: así lo será también el del hijo de Peleo, punto que el ayo no conoce aún en este momento[94]. Si Meleagro escoge al final la defensa de su patria y la relación familiar que lo une con su esposa, priorizando su apego al segundo término del nombre de *Kleo-pátra*, Aquiles escogerá también, cuando se produzca la muerte de *Patró-klos*, la segunda parte de este compuesto, en su caso la gloria. Es decir, el mito de Meleagro relatado por Fénix en el canto nueve de la *Ilíada* es funcional, más allá de las apariencias, porque sugiere que, ante la disyuntiva que se había planteado Aquiles (9.410-416) entre vivir una vida larga y oscura o una vida breve y gloriosa, el mejor de los aqueos va a elegir la "gloria inmortal" (κλέος ἄφθιτον, 9.413), aunque ello implique no regresar nunca más a su patria[95].

BIBLIOGRAFÍA

BAECHLE, Nicholas (2016), "Poetic Devices in Greek Literature: Pleasure and Creative Appropriation", en M. Hose y D. Schenker (eds.), *A Companion to Greek Literature.* Malden MA-Oxford-Chichester, Wiley Blackwell, pp. 461-475.

BÄR, Silvio (2018), *Herakles im griechischen Epos: Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden.* Stuttgart, Franz Steiner.

BAUMBACH, Manuel, y BÄR, Silvio (eds.) (2012), *Brill's Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception.* Leiden, Brill.

BERNABÉ, Alberto (ed.) (1987), *Poetae epici Graeci. Testimonia et fragmenta. I.* Stuttgart-Leipzig, Teubner.

BERNABÉ, Alberto (2018), "Hombres y dioses en la *Ilíada*", en D. Estefanía (coord.), *Visiones y aspectos puntuales de la épica grecorromana.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 33-56.

BOARDMAN, John, y ARRIGONI, Giampiera (1984), "Atalante", *LIMC* 2.1, pp. 940-950.

BOWERSOCK, Glen (1994), "Dionysus as an Epic Hero", en N. Hopkinson (ed.), *Studies in the Dionysiaca of Nonnus,* Cambridge, Cambridge Philological Society, pp. 156-166.

BREMMER, Jan N. (1987), "What is a Greek Myth?", en J. N. Bremmer (ed.), *Interpretations of Greek Mythology*. Londres, Croom Helm, pp. 1-9.

93 Edmunds 1997: 426-428.

94 Cf. Edmunds 1997: 430.

95 Cf. Nagy 2007: 67-68.

BRIOSO, Máximo (2004), "El concepto de divinidad en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas", en J. A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega helenística e imperial.* Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 15-54.

BRÜGGER, Claude, STOEVESANDT, Magdalene y VISSER, Edzard (2003), *Homers Ilias: Gesamtkommentar. II.2.* Munich-Leipzig, Saur.

BRÜGGER, Claude (2017), *Homer's Iliad. Book XXIV.* Boston-Berlín, De Gruyter.

BULLOCH, Anthony William (1990), "Poesía helenística", en P.E. Easterling y B.M.W. Knox (eds.), *Historia de la Literatura Clásica. I. Literatura Griega.* Madrid, Gredos, pp. 587-668.

BURKERT, Walter (2011[2]), *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche.* Stuttgart, Kohlhammer.

CALAME, Claude (1996[2]), *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce Antique*. Lausanne, Payot.

CAMERON, Alan (1995), *Callimachus and his Critics.* Princeton, Princeton University Press.

CAMPBELL, Malcolm (1994), *A Commentary on Apollonius Rhodius Argonautica III 1-471.* Leiden, Brill.

CARSPECKEN, John Frederick (1952), "Apollonius Rhodius and the Homeric Epic", *Yale Classical Studies,* 13, pp. 33-143.

CINGANO, Ettore (2009), "The Hesiodic Corpus", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, 91-130.

CLAY, Jenny Strauss (2009), "*Works and Days*: Tracing the Path to *Arete*", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, pp. 71-90.

CURRIE, Bruno (2015), "Cypria", en M. Fantuzzi y C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 281-305.

DE JONG, Irene (2001), *A Narratological Commentary on the Odyssey.* Cambridge, Cambridge University Press.

EDMUNDS, Lowell (1997), "Myth in Homer", en I. Morris y B. Powell (eds.), *A New Companion to Homer.* Leiden, Brill, pp. 489-507.

EDWARDS, Mark W. (1991), *The Iliad: A Commentary. V. Books 17-20.* Cambridge, Cambridge University Press

FOLEY, John M., y ARFT, Justin (2015), "The Epic Cycle and Oral Tradition", en M. Fantuzzi y C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 78-95.

FOWLER, Robert L. (2000). *Early Greek Mythography. I. Texts*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press.

FOWLER, Robert L. (2013). *Early Greek Mythography. II. Commentary*. Oxford-Nueva York, Oxford University Press.

GARCÍA GUAL, Carlos (1992), *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza.

GLEI, Reinhold F. (2001), "Outlines of Apollonian Scholarship 1955-1999", en T.D. Papanghelis y A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden, Brill, pp. 1-26.

GOLDHILL, Simon (1991), *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature.* Cambridge, Cambridge University Press.

GOMME, Arnold W. (1959), *A Historical Commentary on Thucydides*. Oxford, Clarendon Press.

GRIFFIN, Jasper (1977), "The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer". *Journal of Hellenic Studies*, 97, pp. 39-53.

HAINSWORTH, John Bryan (1993), *The Iliad: A Commentary. III. Books 9-12.* Cambridge, Cambridge University Press.

HAVELOCK, Eric (1994), *Prefacio a Platón.* Madrid, Visor.

HEUBECK, Alfred (1974), *Die Homerische Frage: ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

HOPKINSON, Nel (1994), "Nonnus and Homer", en N. Hopkinson (ed.), *Studies in the Dionysiaca of Nonnus.* Cambridge, Cambridge Philological Society, pp. 9-42.

HORNBLOWER, Simon **(**1991), *A Commentary on Thucydides. 1, Books 1-3.* Oxford, Clarendon Press.

HOSE, Martin (2016), "Literature and Truth", en M. Hose y D. Schenker (eds.), *A Companion to Greek Literature.* Malden MA-Oxford-Chichester, Wiley Blackwell, pp. 373-385.

HOWALD, Ernst (1924), "Meleager und Achill". *Rheinisches Museum für Philologie*, 73, pp. 402-425.

HUNTER, Richard L. (1993), *The Argonautica of Apollonius. Literary Studies.* Cambridge, Cambridge University Press.

HUNTER, Richard L. (2001), "The Poetics of Narrative in the *Argonautica*", en T.D. Papanghelis y A. Rengakos (eds.), *A Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden, Brill, pp. 93-125.

HUNTER, Richard L. (2004), "The *Argonautica* of Apollonius and Epic Tradition", en M. Fantuzzi y R. Hunter, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 89-132.

JANKO, Richard (1992), *The Iliad: A Commentary. IV. Books 13-16.* Cambridge, Cambridge University Press.

KEARNS, Emily (2004), "The Gods in the Homeric Epics", en R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 59-73.

KIRK, Geoffrey S. (1985), *The Iliad: A Commentary. I. Books 1-4.* Cambridge, Cambridge University Press.

KULLMANN, Wolfgang (1956), *Das Wirken der Götter in der Ilias.* Berlín, Akademie Verlag.

KULLMANN, Wolfgang (1985), "Gods and Men in the *Iliad* and *Odyssey*". *Harvard Studies in Classical Philology*, 89, pp. 1-23.

KULLMANN, Wolfgang (2015), "Motif and Source Research: Neoanalysis, Homer, and Cyclic Epic", en M. Fantuzzi y C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 108-125.

LATACZ, Joachim, NÜNLIST, René y STOEVESANDT, Magdalene (2000), *Homers Ilias: Gesamtkommentar. I.2.* Munich, Saur.

LÉTOUBLON, Françoise (2011), "Homer's Use of Myth", en K. Dowden y N. Livingstone (eds.), *A Companion to Greek Mythology.* Oxford, Blackwell, pp. 27-45.

LONEY, Alexander C. (2018), "Hesiod's Temporalities", en A.C. Loney y S. Scully (eds.), *The Oxford Handbook of Hesiod.* New York, Oxford University Press, pp. 109-123.

MARTIN, Richard P. (1989), *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad.* Ithaca, Cornell University Press.

MIGUÉLEZ CAVERO, Laura (2008), *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid, 200–600 ad.* Berlín-Nueva York, De Gruyter.

MIGUÉLEZ CAVERO, Laura (2013), "Cosmic and Terrestrial Personifications in Nonnus' *Dionysiaca*". *Greek Roman and Byzantine Studies*, 53, pp. 350-378.

MIGUÉLEZ CAVERO, Laura (2014), "Personifications at the Service of Dionysus: the Bacchic Court", en K. Spanoudakis (ed.), *Nonnus of Panopolis in Context: Poetry and Cultural Milieu in Late Antiquity with a Section on Nonnus and the Modern World.* Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 175-191.

MOST, Glenn (1997), "Hesiod's Myth of the Five (or Three or Four) Races". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 43, pp. 104-127.

MUELLNER, Leonard (1996), *The Anger of Achilles: Mênis in Greek Epic.* Ithaca, Cornell University Press.

MUTH, Robert (1998[2]), *Einführung in die griechische und römische Religion.* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NAGY, Gregory (2007), "Homer and Greek Myth", en R.D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 19-51.

NAGY, Gregory (2009), "Hesiod and the Ancient Biographical Traditions", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, pp. 271-311.

NAGY, Gregory (2015), "Oral Traditions, Written Texts, and Questions of Authorship", en M. Fantuzzi y C. Tsagalis (eds.), *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception: A Companion.* Cambridge, Cambridge University Press, pp. 59-77.

NELIS, Damien P. (2005), "Apollonius of Rhodes", en J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic.* Oxford, Blackwell, pp. 353-363.

PENDERGRAFT, M.L.B. (1991), "Eros Ludens: Apollonius' Argonautica 3, 132-41". *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 26, pp. 95-102.

PUCCI, Pietro (2009), "The Poetry of the *Theogony*", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, 37-70.

RENGAKOS, Antonios (2009), "Hesiod's Narrative", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, pp. 203-218.

RICHARDSON, Nicholas J. (1993), *The Iliad: A Commentary. VI. Books 21-24.* Cambridge, Cambridge University Press.

ROISMAN, Hanna M. (2016), "Greek Epic", en M. Hose y D. Schenker (eds.), *A Companion to Greek Literature.* Malden MA-Oxford-Chichester, Wiley Blackwell, pp. 141-154.

SENS, Alexander (2006), "'τίπτε γένος τοὐμὸν ζητεῖς;' The *Batrachomyomachia*, Hellenistic Epic Parody, and Early Epic", en F. Montanari y A. Rengakos (eds.), *La Poésie épique grecque: métamorphoses d' un genre littéraire*. Ginebra, Librairie Droz, pp. 215-244.

SHORROCK, Robert (2001), *The Challenge of Epic: Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus.* Leiden, Brill.

SHORROCK, Robert (2005), "Nonnus", en J.M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic.* Oxford, Blackwell, pp. 374-385.

SNELL, Bruno (1946), *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen.* Hamburgo, Claassen & Goverts.

TORRES GUERRA, José B. (1995), *La Tebaida homérica como fuente de Ilíada y Odisea*. Madrid, Fundación Pastor.

TORRES GUERRA, José B. (2018), "La literatura griega cristiana: ¿literatura postcolonial?", en P. de Paz Amérigo e I. Sanz Extremeño (eds.), *Eulogía. Estudios sobre cristianismo primitivo. Homenaje a Mercedes López Salvá*. Madrid, Guillermo Escolar Editor, pp. 275-291.

TSAGALIS, Christos (2009), "Poetry and Poetics in the Hesiodic Corpus", en F. Montanari, A. Rengakos y C. Tsagalis (eds.), *Brill's Companion to Hesiod.* Leiden, Brill, pp. 131-178.

VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano (2006), "La imagen de Zeus en Apolonio de Rodas", en M. Valverde Sánchez, E. Calderón Dorda y M. Morales Ortiz (eds.), *Koinòs lógos: Homenaje al profesor José García López*, Vol. 2. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 1017-1036.

VELASCO LÓPEZ, Henar (2004), "Lecturas del mito de Meleagro". *Minerva*, 17, pp. 31-83.

VERHELST, Berenice (2016), "Minor Characters in the *Dionysiaca*", en D. Accorinti (ed.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis.* Leiden, Brill, pp. 152-172.

WALKER, Henry John (1995), *Theseus and Athens.* Oxford, Oxford University Press.

WALSH, Thomas R. (2005), *Fighting Words and Feuding Words: Anger and the Homeric Poems.* Lanham MD, Lexington Books.

WEST, Martin L. (1966), *Hesiod. Theogony*. Oxford, Clarendon Press.
WEST, Martin L. (1967), "The Contest of Homer and Hesiod". *Classical Quarterly*, 17, pp. 433-450.
WEST, Martin L. (1982), *Hesiod. Works and Days*. Oxford, Clarendon Press.
WORONOFF, Michel (2001), "Zeus de l'*Iliade*, Zeus de l'*Odyssée*", en M. Woronoff (ed.), *Dieux, héros et médecins grecs. Hommage à Fernand Robert*. París, Presses Universitaires Franc-Comtoises, pp. 37-52.

MITO Y POESÍA LÍRICA[1]

PURA NIETO HERNÁNDEZ
Brown University

1. INTRODUCCIÓN

Tanto "mito" como "lírica," los términos que dan título a este ensayo, son problemáticos referidos a la tradición griega antigua. "Lírica" es un término muy general y de difícil definición, ya que comprende una gran variedad de modalidades poéticas que se diferencian entre sí en muchos aspectos: desde los metros y formas musicales empleados hasta la lengua poética misma. También son diversas la manera de ejecución (solista o grupo coral, con distintos instrumentos musicales y acompañamiento o no de la danza) y la ocasión de su performance[2]. La definición de "mito," por su parte, plantea también múltiples problemas, dado que su significado depende de muchas variables, como el momento histórico de su uso o el texto en que se encuentre. Sin embargo, en la forma en que se entienden más generalmente hoy día los términos mito y mitología, podemos afirmar con Calame que se trata de una categoría impuesta por los estudiosos y no indígena, propia de los griegos y, en especial, de los griegos del período arcaico.

Un segundo problema importante al tratar de lírica griega es de tipo cronológico. Aunque se suele considerar la épica como precedente a cualquier manifestación de lírica[3], la datación de la tradición épica y la poesía lírica, así como la relación existente entre ambas son cuestiones no resueltas y tanto la poesía épica como la lírica

1 Este trabajo se adscribe al Proyecto de Investigación "Transformaciones de los mitos griegos: parodia y racionalización" (PID2019-104998GB-I00)

2 Evito conscientemente el uso de "género literario". Broggiato 2014: 46 y Ercolani 2014: 12, 14 y n. 16, ofrecen discusiones útiles, y recientes, de lo problemática que resulta la aplicación de este concepto a los textos de la poesía arcaica griega, que era fundamentalmente oral. Es preferible sustituir los conceptos de literatura y género literario por los de texto y ocasión. Sobre la íntima conexión de la oralidad de la poesía arcaica con la ocasión y la ejecución, vid. también Palmisciano 2014: 20-23, quien ofrece una lista comprensiva de todas las modalidades que el canto poético adoptaba en la Grecia arcaica. Sobre estas modalidades, vid. también Rodríguez Adrados 1976 y Lambin 1992.

3 Al menos en los textos que han llegado hasta nosotros. Sin embargo, la tradición misma que da lugar en el s. VII a.C. a la poesía de Safo y Alceo puede ser contemporánea a la poesía hexamétrica de Homero o incluso anterior. Vid. Nagy 2007:19: "La lírica no empezó en el período arcaico. Es tan antigua como la épica, que claramente precede al período arcaico. Y las tradiciones de lírica, como las de épica, tenían sus raíces en la *poesía oral*, que consiste en *performance* tanto como en *composición*". Para una reciente

tienen sus orígenes en la tradición oral[4]. Por otra parte, y también relacionado con la periodización que empleamos comúnmente para hablar de la Grecia antigua, con el término "lírica" solemos referirnos a la poesía no épica producida entre los siglos VII y V a.C., más precisamente, hasta c. 450 a.C. en que solemos entender en la actualidad el comienzo del período clásico. Aunque en propiedad la lírica sigue existiendo (y no solo en las creaciones líricas de la tragedia y comedia)[5], lo que aquí presentamos hace un corte cronológico que va desde Arquíloco a Esquilo, Píndaro y Baquílides, no incluye autores posteriores y emplea un concepto de lírica amplio, que abarca también la elegía y el yambo.

2. Relación entre épica y lírica

Muchas de estas formas poéticas líricas guardan estrecha relación con fiestas y eventos sociales y religiosos, para los cuales se han compuesto y en los cuales se ejecutan[6]. Así, han llegado a nuestras manos procesionales, himnos, epinicios, himeneos, partenios, etc. Aunque la gran épica (Homero y Hesíodo) también está vinculada con este tipo de acontecimiento[7], no hay referencia expresa a la ocasión ni a al modo de ejecución de la poesía, o, cuando menos, estas referencias no son tan numerosas ni relevantes[8]. En los poemas líricos las menciones o alusiones explícitas a la fiesta o celebración en que se cantan y a su forma de ejecución (el canto mismo, las voces implicadas, los instrumentos musicales, el público, etc.) son, por el contrario, muy comunes, casi obligatorias. Son, además, muy concretas: describen la fiesta y la localidad donde tiene lugar, emplean títulos locales de las divinidades, e incluyen muchas narrativas y tradiciones, también locales, relacionadas con ellas. De ahí que se mezclen en la lírica estas tradiciones míticas y rituales propias de cada región o ciudad con una tradición (siempre en desarrollo), de más

definición de texto, vid. Ercolani 2014: 14: "toda elaboración (oral y/o escrita) de un mensaje destinado a un público, es decir, que se dirige a un destinatario".

4 Esto no quiere decir, sin embargo, que las obras de Homero y Hesíodo, ambas épicas, traten el mito de forma idéntica. Existen diferencias notables entre ambos, vid. Létoublon 2011.

5 Borges y Sampson 2012: 15: "La disputa entre los dos géneros (*sc*. lírica y tragedia) puede ser, naturalmente, una creación moderna; se pueden tratar las *párodoi* y otras piezas corales de la tragedia como cantos líricos por propio derecho, que pueden extraerse como piezas para ser cantadas o recitadas al nivel de Alceo y los demás".

6 Estos rituales y fiestas populares continúan celebrándose durante el período Helenístico y del Imperio Romano. Vid. Palmisciano 2014.

7 Ercolani 2014:13 "En una cultura oral, las situaciones para las cuales se requiere la producción de un texto, son, en la práctica, todas ellas eventos públicos".

8 Sin embargo, hay excepciones importantes. Homero presenta a los poetas cantando acompañados de la lira. Hesíodo hace referencia a su participación triunfal en el concurso poético celebrado en los juegos fúnebres en honor de Anfidamante (*Op*. 654). Varios *Himnos Homéricos* contienen referencias a rituales y fiestas; por ejemplo, los *Himnos a Apolo* y *a Deméter*. Richard Martin (Martin 1997) detecta en los símiles homéricos muchos rasgos comunes a la lírica. Por otra parte, encontramos en Homero menciones e, incluso, descripciones, de formas líricas corales: peanes, cantos populares de trabajo, epitalamios, etc., vid. Rodríguez Adrados 1976.

amplia extensión y alcance, y que por ello llamamos panhelénica. Una gran parte de la poesía lírica entendida en su sentido más amplio (la elegía y la monodia en particular) muestra, por su parte, una conexión estrecha con otra institución de gran importancia en la Grecia arcaica y clásica para la ejecución de poesía y música: el simposio. En suma, tanto si las composiciones líricas van destinadas a la fiesta local de amplio público o al simposio con asistentes en número más reducido, todas pueden considerarse poesía "de ocasión," ya que el ámbito en que se ejecutan determina su tono y contenidos tanto como la forma misma de ejecución[9].

En cuanto a la extensión de los poemas, en cualquier modalidad de lo que consideramos en los términos más amplios "lírica", las formas son en general más pequeñas en extensión que los grandes poemas épicos. Sin embargo, por ejemplo, un poeta como Estesícoro, que figura en los cánones antiguos de los poetas líricos, parece haber producido (en cuanto podemos entender su obra en su mayoría perdida), composiciones de una extensión más próxima a la de la épica, y también temática y estilísticamente muy similar a esta[10]. Los poemas elegíacos sobre fundaciones de ciudades (v. *infra*) también tendrían una extensión considerable.

La lírica hace uso frecuente de apelaciones a una segunda persona, distintas de los apóstrofes épicos, que son raros y muy específicos[11]. La segunda persona de la lírica es más próxima al sujeto hablante con quien parece mantener una relación cercana, en ocasiones incluso íntima[12], tanto para bien como para mal, y, de hecho, una gran parte de estos textos son poesía de elogio y alabanza o de reproches e

---

9 Vid. Ercolani 2014: 10 sobre la producción de textos entendidos como actos comunicativos que tenían lugar en un marco de eventos específicos, de acuerdo con una serie de convenciones y requerimientos institucionales. Sobre el simposio como ocasión de ejecución de buena parte de la lírica, vid. Colesanti 2014: 91-92. Aunque se trata de un evento también público, el simposio presenta características propias. El grupo que participa en él (*hetairía*) es, en cuanto grupo, el público a quien se dirige el mensaje y, a la vez, cada uno de los miembros es también emisor de ese mensaje cuando le llega el turno de cantar. La existencia del simposio, por tanto, precede a la lírica monódica y es independiente de ella, como ocurre en otros tipos de lírica como es el epinicio (las competiciones atléticas lo preceden y son independientes de él). En contraste, en el caso de los *agónes* rapsódicos y las competiciones dramáticas de Atenas, estos eventos se crean para la ejecución de un tipo determinado de texto. El simposio daba ocasión a la ejecución de formas poéticas muy diversas, ya que los simposiastas podían improvisar creaciones propias o utilizar composiciones ya existentes de otros, incluyendo pasajes de épica o lírica coral, odas de tragedia, etc.

10 West 2015: 67-68.

11 Sobre los apóstrofes en épica vid. recientemente, Allen-Hornblower 2016: 48-92 y nota 129, con amplia bibliografía sobre el tema.

12 Esta relación entre un "yo" hablante y un "tú" a quien parece dirigirse el poema, o que forma parte consustancial del mismo, dio lugar en el pasado a interpretaciones antropológicas evolucionistas, hoy inadmisibles, de este "yo" poético como idéntico con el poeta e indicativo de un desarrollo de la subjetividad y la agencia del individuo y, por tanto, de la autoría de la poesía en el período arcaico en contraste con los anónimos poetas épicos. Estamos ante una manifestación más de las diferencias entre lírica y épica como modalidades diferentes de poesía, no ante una evolución del sujeto humano. Pero, de nuevo, incluso esta característica no es plenamente diferenciadora de la lírica, y es problemática si consideramos una obra como los *Trabajos y los Días* de Hesíodo, un poema épico que se dirige claramente a una segunda persona.

insultos (invectiva). Estos textos, en suma, privilegian la función conativa del lenguaje[13].

También hay diferencias temáticas: aunque la épica presenta algunos episodios eróticos, no se centra en ellos. En la lírica, por el contrario, encontramos el amor y el sexo, con mayor o menor presencia, en todas las formas poéticas, desde el yambo y la elegía hasta los epinicios[14].

La mención de otros poetas, con su nombre, como autoridades, es un rasgo no épico y que indica claramente un sentido profundo en estos poetas de una tradición que los precede (Simónides, por ejemplo, menciona a Homero y Estesícoro juntos, *fr*. 59 Page). También los poetas se nombran a sí mismos en los poemas (Hiponacte, Solón, Teognis, Safo…). Las sentencias de valor moral generalizado (*gnómai*) aparecen ahora también en boca de la voz poética, algo desconocido en la épica, donde estos proverbios y expresiones de sabiduría popular son siempre pronunciados por los personajes, no el poeta. Aunque ambos rasgos se encuentran ya en Hesíodo, son ahora mucho más extensos, y parecen expresar un sentido más profundo de la autoría de los poemas y de la autoridad del poeta frente a la sociedad, lo que guarda estrecha relación con el siguiente punto.

Hay que referirse también a la movilidad de los poetas y el patronazgo. Los poetas épicos parecen haberse trasladado de un lugar a otro, y vivir al amparo de una familia aristocrática y de la generosidad de su público, al menos si damos crédito a lo que el poeta mismo dice y representa (*Od*., Hesíodo), pero en la lírica encontramos poetas que reciben claramente el patronazgo de tiranos o aristócratas ya sea permanente (es decir, el poeta vive en la corte del tirano y trabaja para él, como parece haber sido el caso con Íbico, en la corte de Polícrates de Samos, o el de Anacreonte), o por medio de un pago puntual por un poema (Simónides, Píndaro y Baquílides), y se desplazan de una localidad a otra por este motivo[15]. La poesía se emplea claramente en este tiempo con intencionalidad política, como medio de propaganda de propuestas políticas para la propia ciudad del poeta (Solón, Alceo, o el *Corpus Theognideum* dan buenos ejemplos) o se elogia, por ejemplo, la prosperidad de la ciudad del patrón bajo su guía o sus decisiones[16]. En algunos casos, la situación es excesivamente borrosa por falta de datos y no podemos llegar a conclusiones definitivas. En un caso como el de Alceo, de quien sabemos que estaba

---

13 Cf. Ercolani 2014: 9: "en la terminología de Jakobson, privilegian la función conativa".

14 Algunos poemas del período rozan lo pornográfico: Hiponacte o Arquíloco proveen claros ejemplos de ello.

15 Sobre la movilidad de los poetas, vid. Ferreira 2013

16 Vid., por ejemplo, el elogio de Sicilia bajo la mano de Hierón en *Olímpica* 1.12-24 S-M. La defensa de las políticas de estos patrones llega a veces al extremo; por ejemplo, en la *Pit*. 1.71-80 S-M, donde Píndaro asombrosamente pone la batalla de Hierón (el *laudandus* de la oda) y otros tiranos sicilianos en Hímera (480 a.C.), contra los Cartagineses, y en Cumas (474 a.C.), contra los Etruscos, al mismo nivel que las legendarias batallas en suelo griego contra los Persas de la década 490-480, y en las que los líderes sicilianos se negaron a participar, lo que había dañado su reputación entre los otros griegos.

profundamente implicado en la política de Mitilene y formó parte del entorno cortesano del tirano Pítaco, su poesía nos permite entrever también que esa relación se rompió, Alceo retiró su apoyo al tirano y sufrió el exilio. La situación de su conciudadana Safo es aún más complicada. También ella pudo haberse exiliado (a Sicilia) y es enteramente posible que participara activamente en la política de Mitilene. Su círculo de mujeres pudo haber sido un reflejo del grupo de hombres que acompañan y rodean a Alceo en sus poemas, sus *phíloi*, sus compañeros de *hetairía*[17].

Tampoco es fácil diferenciar exactamente una narrativa mítica lírica de otras formas de relato: fábula, enigma, historia, discurso filosófico, proverbios, etc., muchas de las cuales se desarrollan en este mismo período y coexisten con la poesía épica y lírica. La épica narra extensamente historias múltiples de dioses y hombres, sus nacimientos, desarrollo, propiedades, amores, descendencia, etc. y también abarca eventos de importancia para la historia de los hombres: guerras (especialmente las famosas campañas de los griegos contra Troya, o el asalto contra la ciudad de Tebas), largos viajes, como la expedición de los Argonautas o el retorno de Odiseo, y los devenires de "super-héroes" como Heracles o Teseo. Por su parte estas otras formas de relato nos ofrecen nuestros primeros testimonios de prosa, lo que produciría un corte más radical con la poesía. Aún así, los primeros atisbos de narrativa histórica, no conviene olvidarlo, son relatos de tipo genealógico y, por tanto, muy próximos a poemas épicos de gran difusión, como el pseudo-hesiódico *Catálogo de las Mujeres*[18].

El mismo interés que crea las genealogías de los linajes míticos motiva también las largas narrativas sobre fundaciones y origen de ciudades, compuestas en verso (dísticos elegíacos) como la *Esmirnea* de Mimnermo. Normalmente, los poetas componen un poema sobre su propia ciudad, pero tenemos el caso de Jenófanes, quien parece haber escrito no solo un poema (no conservado) sobre la fundación de Colofón, su ciudad, sino también un poema sobre la distante Elea, en Magna Grecia[19]; con ello, parece constituirse en precursor de Píndaro y Baquílides en cuyas obras estos relatos míticos de fundaciones de ciudades ocupan un papel muy

---

17 Sobre Safo y su círculo como implicados fuertemente en la política local, vid. Ferrari 2010.

18 La historiografía empieza como mitografía y genealogía. Sobre la relación de los historiadores tempranos con la poesía en general y, en particular, con el *Catálogo de las Mujeres*, vid. Dowden 2011: esp. 50-53. Aunque el final del período geométrico y el comienzo del arcaico fue un período de intensa actividad comercial y en el que mitologías sistemáticas pluri-regionales tendrían ya para entonces una larga tradición, el *Catálogo* se convirtió en la colección definitiva de la mitología nacional. Es una tragedia que no haya sobrevivido. En su reciente edición (*Loeb*) Glenn Most (Most 2006-7: liii) comenta con justicia que se trata de "una obra de arte idiosincrática, original, y una contrapartida humana a la *Teogonía* de Hesíodo". Vid. también Calame 2006: 25-26.

19 Doherty 1994 (con amplia bibliografía) mantiene que estos poetas utilizaban tradiciones orales locales como sus fuentes al componer estos poemas y que no constituían un género literario diferenciado, como habían defendido previos estudiosos. De hecho, encontramos huellas de estas tradiciones orales en el *Catálogo de las naves* en la *Ilíada*, Doherty 1994: 36. Para Rodas, por ejemplo, vid. *Il*. 2. 661-69.

relevante[20], como vemos, por ejemplo, en la obra de Píndaro (casos claros son la *Olímpica* 7 sobre Rodas, o la *Pítica* 4 sobre Cirene).

Finalmente, el relato mítico debe entenderse también en el contexto de la poesía política. Los textos de los poetas líricos nos permiten entrever un trasfondo social dominado por luchas de poder entre diferentes facciones, desde una aristocracia de linaje antiguo, que se atrinchera en sus privilegios tradicionales y va perdiendo poder debido a la presión de los estamentos populares (Solón, Teognis), a las luchas políticas entre diferentes grupos aristocráticos (Alceo, quizá Safo…). Otros textos atestiguan la competitividad que opera también entre aristócratas de nuevo cuño que emplean la poesía en un intento de estabilizar su poder y aumentar su fama y prestigio (especialmente de las colonias) y las viejas familias con una gran tradición anterior. Se aprecia claramente en este período y en todas las manifestaciones líricas la amplia extensión del suelo griego y el intenso contacto entre unas regiones y otras: desde Jonia y Lesbos a Sicilia y Magna Grecia.

3. Formas de la lírica

A pesar de todas estas características comunes, que, en diversas medidas, se pueden detectar en todos los líricos arcaicos, la división entre poetas mélicos (cuyas composiciones requerían canto pleno) y los no mélicos (cuyas composiciones, incluso si acompañadas de música, se acercarían más al *recitativo* que al puro canto) remonta a la antigüedad y resulta útil incluso en nuestros días. Los poetas mélicos del período arcaico se convirtieron en los modelos de lírica durante el período clásico y, como tales modelos, formaron el canon[21] que ha llegado hasta nuestros días[22]. Comprende a los siguientes poetas: Safo, Alceo, Anacreonte, Alcmán, Estesícoro, Íbico, Simónides, Píndaro y Baquílides[23]. En la poesía no mélica figuran

[20] El gran interés de estos poetas en las fundaciones de las ciudades lleva a Hornblower 2009: 48-49 a plantear incluso el origen del epinicio mismo como género en Sicilia y las colonias occidentales. El poema de elogio es concomitante a la heroización del fundador de la colonia, lo que convierte al acto fundacional en esencial para los poemas (como, por ejemplo, vemos en la *Pítica* 5 de Píndaro sobre Bato, el fundador de Cirene).

[21] Wilamowitz 1900: 63–71.

[22] Nagy 2007: 22-23.

[23] Wilamowitz concebía el canon como dependiente de los catálogos compuestos por los estudiosos de la Biblioteca de Alejandría (vid. la crítica de Nicolai 2014: 39 a Wilamowitz). En todo caso, los cánones, como ya veía Quintiliano, miran al pasado: *IO* 10. 1.54, *Aristarchus atque Aristophanes, poetarum iudices, neminem sui temporis in numerum redegerunt*. Estos cánones de poetas líricos, cómicos y yámbicos se elaboraron más tarde, muy probablemente, que el canon de la épica (que comprendía, básicamente, Homero y Hesíodo, como leemos ya en Heródoto 2.53) o el de los trágicos (atestiguado en las *Ranas* de Aristófanes, del 405 a.C.). En la formación de este canon, que llega hasta nosotros, fue de máxima importancia el trabajo de compilación, edición y comentario llevado a cabo por los principales estudiosos del período Helenístico y Romano, y, en particular, en Alejandría. Es curioso que, entre los muchos autores y obras que estudiaron no figura ni un solo poeta de elegía (vid. Wilamowitz 1900: 57 ss. y Broggiato 2014: 54-55). A estos nombres podría añadirse el de Corina, cuya pertenencia al grupo se discutía ya en el período postclásico. Los problemas de datación de su obra son bien conocidos.

Arquíloco, Calino, Hiponacte, Mimnermo, Teognis, Tirteo, Semónides, Solón y Jenófanes. La existencia de un canon no evita que, en la larga transmisión de estos textos, tantos no hayan sobrevivido hasta nuestros días, en parte porque el canon en sí tuvo un papel importante en la marginalización (y consiguiente desaparición) de autores y obras que no fueron incluidas en él. La supervivencia o no de todos estos poetas dependió también de los gustos literarios y de las circunstancias sociales y políticas cambiantes en los diferentes momentos históricos.

Por sus características particulares, los textos de yambo y elegía que poseemos no incluyen propiamente relatos míticos de relevancia (aunque sí se encuentran menciones de héroes e invocaciones y plegarias dirigidas a dioses), hasta el punto de que hasta muy recientemente se negaba incluso la posibilidad de que hubiera existido ninguna elegía que tratara los mitos heroicos. Sin embargo, en 2005, Dirk Obbink publicó un papiro (*P. Oxy*. 4708 fr. 1) con el poema más extenso que tenemos de Arquíloco (24 versos se pueden leer) y el único con tema heroico. Trata de la historia de Télefo, hijo de Heracles, que forma parte del ciclo troyano[24]. El poema describe el error de los aqueos al desembarcar en Misia en vez de Troya. Allí combaten con el rey Télefo y son derrotados por él. Aunque la historia de Télefo no se cuenta en la *Ilíada*, sí figuraba en los *Cantos Ciprios* (West 7) y en el *Catálogo de las mujeres* (*fr*. 165 M.-W.). La historia pasa a Píndaro (*O*. 9.73, *I*. 5. 41, *I*. 8.50), los trágicos atenienses y las artes plásticas[25].

4. Estudio de caso. La historia de Helena

Como ejemplo que puede ser ilustrativo de la riqueza de la lírica en su expresión del mito, se presentan a continuación varios textos que tratan de Helena, su historia y sus relaciones. Cada poeta y texto se concentran en unos rasgos concretos de esta figura en tanto que pasan por alto otros. Además, conocemos bien el destacado papel de Helena en la tradición épica, lo que nos permite contrastar, en cada ejemplo presentado, el tratamiento lírico de su figura con el de la épica. A juzgar por lo que ha llegado a nosotros de la lírica, Helena recibió gran atención por parte de los poetas[26].

Nagy 1990 : 84 n.3, atribuye el menor alcance de su poesía al hecho de que no habría alcanzado el nivel de panhelenismo que lograron los otros nombres del canon. La poesía de Corina, en dialecto beocio, habría circulado en un ámbito restringido, limitado a Beocia.

24 Sobre este poema vid. también West 2006.

25 Obbink 2006: 7.

26 Sobre la relación de los poetas líricos y Homero, y las causas del interés especial que los líricos tienen en Helena vid. Blondell 2010: 350 n.4: "La tradición homérica fue enormemente importante para los líricos, que utilizaron la épica para definirse a sí mismos como poetas y la Guerra de Troya como una plantilla con la que explorar sus propias relaciones con la guerra, la masculinidad y el heroísmo". La lírica, precisamente por su vinculación a eventos públicos de las ciudades, nos permite también atisbar ecos de tradiciones épicas que no alcanzaron, en el siglo VI, el nivel de circulación panhelénica que alcanzaron la *Ilíada* y la *Odisea* o, incluso, el *Ciclo Épico* y que, sin embargo, sobrevivieron en niveles

4.1. Poesía mélica.

La mayoría de los autores mencionan a Helena en alguno de los poemas conservados, aunque sea brevemente, como causante de la ruina de Troya y en particular del fuego que devoró a la ciudad. Esto es especialmente relevante en Píndaro, que, sin embargo, no desarrolla más su historia en ninguna de sus obras conservadas. Es también de notar que Helena está completamente ausente en los fragmentos que tenemos de Baquílides.

Así, Helena figura en estrecha relación con el fuego de Troya, por ejemplo, en los siguientes textos:

> (*adesp*. 71 Page):
> Ἴλιον ἀμφ' Ἑλένηι πεπυρωμένον ὤλετο
> ardiendo en fuego en torno a Helena, Ilión fue destruida.

> Pi. *Pít*. 5. 82-3:
> Τρῶες Ἀντανορίδαι· σὺν Ἑλένᾳ γὰρ μόλον, / καπνωθεῖσαν πάτραν ἐπεὶ ἴδον
> Troyanos hijos de Antenor; pues con Helena llegaron tras ver su patria en llamas.

> Pi. *Pít*. 11. 33:
> μάντιν τ' ὄλεσσε κόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένᾳ πυρωθέντας / Τρώων ἔλυσε δόμους..
> y causó la ruina de la joven profetisa, tras destruir las casas de los troyanos, quemadas por causa de Helena…

> Pi. *Pae*. VI fr. 52 F:
> μόρσιμ' ἀνα[λ]ύεν Ζεὺς ὁ θεῶν σκοπὸς οὐ τόλ- /μα· περὶ δ' ὑψικόμῳ
> [Ἑ]λένᾳ (95) / χρῆν ἄρα Πέργαμον εὐρὺ[ν] ἀ-/ιστῶσαι σέλας αἰθομένου / πυρός·
> pero Zeus, vigía de los dioses, no se atrevió a deshacer lo que estaba destinado; pues el brillo del ardiente fuego debía aniquilar la amplia Pérgamo en torno a Helena de alta cabellera.

Otros poetas y textos nos dan una visión más extensa de Helena. Los poetas lesbios Safo y Alceo le prestaron particular atención[27].

más locales (vid. Sbardella 2014: 62).

[27] Blondell 2010: 351: "Su isla tenía una reputación de mujeres hermosas, de lujo y erotismo desinhibido. También tenía conexiones particulares con Aquiles, con quien Helena está íntimamente asociada en la tradición".

4.1.1. Safo

Los poemas homéricos presentan una Helena plenamente consciente de la transcendencia de sus acciones. No es solo que, en varios pasajes de la *Ilíada*, Helena se culpe por la guerra de Troya[28], sino que, además, en la medida de sus posibilidades, intenta conservar para generaciones venideras el recuerdo de la lucha entre aqueos y troyanos. Así, la vemos en el libro 3 de la *Ilíada*, plasmando en su tejido la guerra misma que está sucediendo ante sus ojos (125-128). Con ello, Helena emula al poeta de la *Ilíada*, al preservar el material que el canto del poeta transmitirá a las generaciones siguientes. Ambos artistas, Helena y el poeta, demuestran su interés en conservar la memoria colectiva. Helena tiene una posición incluso superior a la del poeta, podríamos decir, pues ella es, a un tiempo, protagonista de la historia y guardiana de su memoria. Que Helena es consciente de este futuro de la tradición poética en torno a su persona es claro en su famosa repuesta a Héctor en el libro 6 de la *Ilíada* (356-58):

> εἵνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης,
> οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὡς καὶ ὀπίσσω
> ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισι.
>
> por la locura de esta perra que soy,
> y de Alejandro,
> a quienes Zeus impuso un destino amargo,
> así que también en el futuro los poetas nos canten,
> para hombres venideros.

La *Odisea*, a su vez, presenta una Helena un tanto diferente, pero que sigue vinculada fuertemente a la memoria y el olvido. Por un lado, sigue intentando mantener el recuerdo de su persona, como muestra el manto que le regala a Telémaco cuando este se prepara para su regreso a Ítaca (15. 125-128):

> δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι,
> μνῆμ' Ἑλένης χειρῶν, πολυηράτου ἐς γάμου ὥρην,
> σῇ ἀλόχῳ φορέειν·
>
> también yo te doy este regalo,
> hijo querido,
> como recuerdo de las manos de Helena,
> para que tu esposa lo lleve
> al muy deseado matrimonio.

[28] Cf. *Il*. 3.173-80, 6.344-58, 24. 764-5; *Od*. 4.145.

Helena exhibe en este poema, además, un extraordinario poder: el de controlar el olvido con la mágica droga que pone en el vino (4. 220-1: φάρμακον… νηπενθές τ᾽ἄχολόν τε, κακῶν ἐπίληθον ἁπάντων). Con ella logra que Menelao y sus huéspedes, Telemáco y Pisístrato, entristecidos al evocar sus muchas pérdidas en la guerra, olviden, aunque sea solo temporalmente, sus calamidades. La droga, en efecto, elimina el dolor y la cólera y produce el olvido de todos los males. En los versos siguientes insiste el poeta en este punto: aunque uno perdiera al padre, madre, hermanos e hijos, bajo el efecto de la droga no lloraría ni una lágrima. Así pues, la Helena homérica tiene una especial relación con la memoria y el olvido, parece capaz de controlarlos a voluntad.

Safo trata de Helena y el tema troyano en varios poemas que han llegado hasta nosotros[29]. Uno de los más famosos es el *Fr*. 16:

(16) o]i μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων
οἰ δὲ νάων φαῖσ᾽ ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν᾽ ὄτ-
___τω τις ἔραται·
πά]γχυ δ᾽ εὔμαρες σύνετον πόησαι (5)
π]άντι τ[ο]ῦτ᾽, ἀ γὰρ πόλυ περσκέθ̣ο̣ισα
κ̣άλλο̣ς [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα [τὸ]ν ἄνδρα
___τὸν̣ [παναρ]ιστον
κ̣αλλ[ίποι]σ᾽ ἔβ̣α ᾽ς Τροΐαν πλέο̣ι[σα
κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὐδὲ φίλων το[κ]ήων (10)
π̣ά[μπαν] ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγ̣α̣γ᾽ ᾰ̣ὔταν
___σώφρον᾽ ἔοι]σαν,
Κύπρις. ἄγν]αμπτον γὰρ [ὔμως̣ ν̣όημμα
δάμναται] κούφως, τ[άκερ᾽ὡς] ν̣οησηι
κἄ]με νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]ν̣έ̣μναι- (15)
___σ᾽ οὐ] παρεοίσας,
τᾶ]ς <κ>ε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἢ τὰ Λύδων ἄρματα κἀν ὅπλοισι
___ πεσομ]άχεντας. (20)
[Ὄλβιον].μὲν οὐ δύνατον γένεσθαι
[ ].ν ἀνθρωπ[..(.) π]εδέχην δ᾽ ἄρασθαι[30]

Ya dicen que la tropa montada en carros,
ya la de los infantes, ya la de los navíos, sobre
la tierra negra es lo más bello; pero yo, que es aquello
que uno ama.

[29] La belleza de Helena y su hija Hermíone (*fr*. 23), sus hermanos los Dioscuros (*fr*. 68(a)), su madre Leda (*fr*. 166), el matrimonio de Héctor y Andrómaca (*fr*. 44), los Atridas (*fr*. 17).

[30] Texto de Voigt, con las propuestas de West en 11-14. Los versos que siguen tras el 20 son muy fragmentarios y ni siquiera está claro que pertenecieran a este poema.

Muy fácil es hacer que cualquier hombre entienda
esto: Helena, la que tanto aventajaba a todos en belleza,
a su marido, ese hombre noble,
lo abandonó y marchóse a Troya en un navío y en
nada de su hija ni de sus padres muy queridos se
acordó ya, sino que la sedujo (la Chipriota)...
...inflexible (?)... fácilmente... ahora me ha hecho
acordarme de Anactoria ausente.
De ella quisiera el andar seductor y el claro brillo
de los ojos ver antes que los carros de los lidios y los
infantes con sus armas.
...no es posible que suceda... a los hombres... orar
que se nos dé una parte...
(Traducción de Francisco Rodríguez Adrados)

Safo presenta en este poema a una Helena superior en belleza a todo el género humano, que, impulsada por Cipris, y aunque era prudente (σώφρον', 12) olvida a su marido, un hombre excelente, a su hija, y a sus padres. El olvido le da aquí a Helena la libertad de embarcarse hacia Troya. Safo, a diferencia de Helena, no tiene ni ese control ni ese poder: su amor la conduce a recordar a la ausente Anactoria. Safo es, en su incapacidad de olvidar, inferior a Helena.

..]μ̣ε νῦν Ἀνακτορί[ας ὀ]ν̣έμναι- /
___σ' οὐ] παρεοίσας σ' οὐ] παρεοίσας, (15-16)

La mención misma de Anactoria como ausente, la hace presente en el texto; el importante νῦν, "ahora", subraya la contraposición de estas dos situaciones. La fuga de Helena hacia Troya es un pasado bien conocido, común a todos; Eros o Afrodita (el texto es muy poco claro en estas líneas) la llevaron a ello. Safo está, por el contrario, atrapada en su presente, incapaz de escapar de esa íntima y constante presencia de Anactoria en su memoria. Por otra parte, el famoso priamel que abre el poema contrapone el amor erótico con los ejércitos de cualquier tipo (infantería, caballería, armada), con lo cual Safo sitúa su poesía erótica en rivalidad con la épica heroica en general e incluso, más precisamente, con la épica homérica (la elección de Helena y su conexión con la memoria parecen apuntar a ello). La última estrofa legible en el poema vuelve sobre esta imagen: la poetisa prefiere el delicioso paso de Anactoria (ἔρατόν τε βᾶμα, 17) y ver el brillante resplandor de su cara (κἀμάρυχμα λάμπρον ἴδην προσώπω, 17), a los carros de combate y a las armas, con un contraste paratáctico entre los cuatro términos: andar-brillo ≈ carros-armas.

4.1.2. Alceo

El fragmento 42 de Alceo da un tratamiento muy particular a la figura de Helena. El tema de Helena y la guerra de Troya abren y cierran el fragmento, en composición anular. El papiro de este texto incluye una coronis tras el verso 16, por lo que sabemos que ese era el final del poema. No está claro que tengamos también el comienzo, aunque hay razones para sospecharlo. El poema estaría, pues, completo[31].

42 Voigt, con suplementos:

42) ὡς λόγος κάκων ἀ[˘ – ˘ – –
Περράμωι καὶ παῖσ[ι ˘ – ˘ – –
ἐκ σέθεν πίκρον, π[˘ ˘– ˘ – x
Ἴλιον ἴραν.[32

οὐ τεαύταν Αἰακίδᾱι[ς ˘ – –[33] (5)
πάντας ἐς γάμον μᾰκ[αρας ˘ – – [34]
ἄγετ᾽ ἐκ Νή[ρ]ηος ἔλων [μελάνθρων
πάρθενον ἄβραν

ἐς δόμον Χέρρωνος· ἔλ[υσε δ᾽ – –[35]
ζῶμα παρθένω· φιλο[– ˘ – – [36] (10)
Πήλεος καὶ Νηρεΐδων ἀρίστ[ας.
ἐς δ᾽ ἐνίαυτον

παῖδα γέννατ᾽ αἰμιθέων [˘ – – [37]
ὄλβιον ξάνθαν ἐλάτη[ρα πώλων,
οἰ δ᾽ ἀπώλοντ᾽ ἀμφ᾽ Ἐ[λέναι ˘ x (15)
καὶ πόλις αὔτων.

Según es fama, por funestas (acciones
tuyas les llegó) a Príamo y sus hijos, por tu culpa,
(un fin) amargo... a la sagrada Troya.

---

31 Budelmann 2018: 90.

32 Page reconstruía la primera estrofa: ὡς λόγος κάκων ἄ[χος ἔννεκ᾽ ἔργων] | Περράμωι καὶ παῖσ[ι ποτ,᾽ Ὤλεν,᾽ ἦλθεν] | ἐκ σέθεν πίκρον, π[ύρι δ᾽ὤλεσε Ζεῦς] | Ἴλιον ἴραν, "Como la historia cuenta, por causa de malvadas acciones, un dolor amargo llegó a la ciudad de Príamo y sus hijos por ti, Helena, y Zeus destruyó la sagrada Troya con fuego". Por su parte, West entiende: "Cuentan que el tuyo, Helena, fue un amargo matrimonio para Príamo y sus hijos, que hundió en el fuego a la sagrada Troya".

33 Quizá ἄκοιτιν, "esposa", Barkhuizen 1983.

34 Quizá καλέσσαις, Budelmann 2018 *dubitanter*.

35 El sentido es completo. Es, por tanto, difícil reconstruir los elementos perdidos.

36 Quizá -τας ἔθαλε

37 Falta un superlativo: ¿φέριστον?

No era semejante la virgen delicada que el Eácida,
(invitando) a la boda a todos los felices, se llevó de
(la casa) de Nereo.
a la morada de Quirón; y desci..... el cinturón de
la doncella.
El amor... de Peleo y la mejor de las Nereidas; y en
un año
dio a luz un niño, de los semidioses..., feliz auriga
de rubios corceles. Ellos en tanto perecían por Helena
y su ciudad con ellos. (Traducción de Francisco Rodríguez Adrados)

La palabra λόγος (aunque sin ὡς) figura al comienzo del poema también en la *Palinodia* de Estesícoro (v. *infra*), en un fragmento de papiro (Michigan inv. 3250 recto col. i.5[38]), en el pseudo-Hesiódico *Certamen* (v. 11) y en Esquilo, *Suppl*. 230, *Eum*. 4[39]. Es, por tanto, razonable pensar que también este fuera el inicio del poema de Alceo. Al igual que hemos visto en Safo, también aquí el poeta puede referirse a la historia de Helena como una tradición bien conocida.

Aunque las historias de Helena y Tetis tienen mucho en común, el tratamiento que Alceo da a ambas en este pequeño poema resulta muy original. Budelmann en su comentario señala el contraste que se establece entre las dos figuras: Tetis y su matrimonio (forzado por Zeus) con Peleo se presenta como un ideal, en contraste con el matrimonio de Helena, causa del sufrimiento troyano[40]. Como sabemos, la boda de Tetis con Peleo, ordenada por Zeus, es la ocasión en que Eris arroja la manzana que dará lugar a la disputa entre las diosas, al "Juicio de Paris" y, en última instancia, a la guerra de Troya[41]. Pero el poema de Alceo no menciona nada de esto: ni la corta duración y fracaso último de la unión de Tetis y Peleo, ni el tortuoso futuro de su hijo Aquiles (ni siquiera se emplea su nombre, es simplemente παῖδα 13), como tampoco incluye ni una leve alusión a la belleza de Helena[42]. Alceo se

[38] Ἔ]λήνην ποτε λόγος. Sobre este papiro (Michigan inv. 3250 recto col. i.5), vid. Borges-Sampson 2012: 27, quienes comparan con Safo *fr*. 16.6ss. para el *lógos* de Helena e indican que la palabra ποτε sugiere que el texto del papiro trataría de Helena igualmente como ejemplo mitológico.

[39] Para íncipits líricos y trágicos vid. Borges y Sampson 2012.

[40] Budelmann 2018: 89. El poema manifiesta así la característica dual de la lírica como poesía de elogio o invectiva. Esto es especialmente palpable en el caso de la mujer, que ya desde la Pandora hesiódica es un καλὸν κακόν. La división entre dos tipos de mujer-esposa, la buena y la mala, se constata en muchos textos, desde Hesíodo mismo (cf. *Op*. 702-3). El yambo de Semónides (7. 67-70, West) describe a la mujer-yegua como un καλόν para otros hombres, pero para su marido un κακόν. Arquíloco expone y ridiculiza a Neobule como depravada moral y sexualmente repugnante, en tanto que elogia a su hermana, la joven virtuosa (196a, West). La contraposición se ve también en Homero: la *Ilíada* contrasta el matrimonio de Helena-Paris con el de Andrómaca-Héctor en tanto que la *Odisea* opone Odiseo-Penélope a Agamenón-Clitemnestra.

[41] La historia figuraba en los *Cantos Ciprios* (*sch*. D *Il*. 1.5).

[42] Como comenta Budelmann 2018: 89-90: "Todas juntas, estas omisiones son sorprendentes. El sentido que Alc. 42 requiere para ser interpretado frente a la tradición mitológica y poética se complica por las

centra, por el contrario, en presentar a Helena en términos muy negativos[43], y a Tetis como modelo de esposa, acompañada de epítetos laudatorios (πάρθενον ἄβραν, 8; Νηρεΐδων ἀρίστ[ας, 11; cf. descripción de Aquiles, 13-14). La oposición que Alceo establece entre estas dos figuras es cruda y resulta chocante: ¿Tetis como esposa modélica? ¿Helena sin ningún encanto y atractivo?

El sencillo contraste entre las dos figuras femeninas que el poema establece y su aparente simplicidad son, por tanto, engañosos. No hay nada simple en este poema, que, por el contrario, exige del lector un gran esfuerzo. Es precisamente la consciencia de todas esas omisiones la clave de su lectura. El poema resulta prácticamente incomprensible sin que el lector contribuya con su propio conocimiento previo de la tradición en torno a estas figuras. El poeta ha llevado a cabo un proceso de simplificación extrema no solo de Helena sino también de Tetis, y ha reducido a ambas a "two competing but complementary female figures, one dangerous and active, the other desirable and passive"[44]. Alceo ha convertido a Helena en una simple fuerza destructora, sin una mera alusión a su belleza deslumbrante, a sus otros poderes. Es, simplemente, como si la ruina de Troya se debiera enteramente a su mal carácter o naturaleza, como si los aqueos (y, entre ellos, Aquiles) no hubieran tenido ninguna responsabilidad en la guerra y destrucción de la ciudad. Esto, naturalmente, también transforma la personalidad de Aquiles y la razón de su talla heroica y la de su madre Tetis. El héroe aparece desprovisto de su complejidad para convertirse sencillamente en el "(mejor) de los semidioses, un feliz jinete de rubios potros"[45]. La trágica posición de Tetis, una diosa inmortal forzada a la unión con un mero mortal y convertida en madre de un hijo condenado a la muerte, Alceo la ha transformado en un cuento de hadas con final feliz. El poema, así, construye y refuerza la ideología aristocrática masculina que domina la poesía arcaica y que, en general, implica una supresión o crítica de lo femenino.

El lector ha de emplear a fondo su conocimiento de la tradición previa para poder disfrutar e incluso admirar el extraordinario trabajo de depuración, eliminación y comprensión que Alceo ha llevado a cabo sobre esa tradición.

Safo y Alceo tratan el tema de Helena en otros poemas, pero los dos ejemplos presentados aquí son suficientes para dar al lector una idea de la novedad y originalidad de estos poetas en su relación al mito. Ambos se concentran en determinadas características del personaje y pasan por alto otras y adaptan el ejemplo de Helena a sus diferentes propósitos y las circunstancias concretas de cada poema.

---

alusiones en el texto (7, 13, 14), por el comienzo ὡς λόγος y la expresión clave ἀμφ' Ἐ[λέναι, que sirve para sintetizar el mito de Helena".

43 Ni siquiera se alude a su belleza imposible, la razón de su *kléos* (Blondell 2010:354). Nótese también que las dos menciones del nombre de Helena enmarcan la narrativa sobre Tetis, a quien, sin embargo, el poeta no menciona por su nombre.

44 Blondell 2010: 355.

45 Blondell 2010: 358: "Los aqueos, y específicamente Aquiles, quedan limpios de su participación en el *kakón* del combate, mientras que mantienen el *kalón* para sí".

4.2. Íbico

Aunque los datos que poseemos sobre Íbico no son muchos ni fiables, sí podemos afirmar que, aunque nacido en el occidente griego (Regio) se desplazó a, y prestó sus servicios poéticos, en diversos lugares del mundo griego. Toda la tradición que poseemos sobre él lo sitúa en Samos, en la corte del tirano Polícrates[46]. A él parece dirigirse el poema de elogio que aquí comentamos. El texto presenta estructura triádica en la métrica (diez estrofas) y emplea la lengua típica de las composiciones corales (dorio literario). Incluye también un componente gnómico, un mito más desarrollado (el mito troyano absorbe casi todo el poema), el elogio de un patrono (las dos últimas estrofas, que cantan la belleza del joven Polícrates comparándolo con los héroes celebrados en los versos anteriores) y la promesa de fama imperecedera para el *laudandus* y el poeta mismo. Es decir, se dan aquí todos los elementos que caracterizan la poesía coral de Simónides, Píndaro y Baquílides, que Íbico parece así anticipar. Al mismo tiempo, en una parte importante de su obra, Íbico cultivó una poesía homoerótica en la que celebra la belleza y la expresión de sentimientos íntimos, lo que le acercaría más a la lírica monódica de Safo o Anacreonte, destinada a la ejecución en el simposio o en otros pequeños grupos similares a este. Dadas estas circunstancias y como sucede con otros poetas y textos de este período, existen también dudas en el caso de Íbico con respecto a la ejecución (coral o monódica) de muchos de los fragmentos que se le atribuyen. Así sucede con el fragmento aquí comentado: la alabanza de Polícrates. La estructura triádica, la lengua y la amplia sección mítica nos inclinarían a pensar en un canto coral con acompañamiento de danza. Pero la forma en que el poema concluye parece indicar que no estaría fuera de lugar en el simposio[47]. El poema es fragmentario; nos falta el principio, que habría desarrollado aún más el tema mítico de la guerra de Troya.

(S151)
ant.
...]ᾳι Δαρδανίδα Πριάμοιο μέ-
γ᾽ ἄσ]τυ περικλεὲς ὄλβιον ἠνάροντ
Ἄργ]οθεν ὀρνυμένοι
Ζη]νὸς μεγάλοιο βουλαῖς
ep.
ξα]νθᾶς Ἑλένας περὶ εἴδει (5)
δῆ]ριν πολύυμνον ἔχ[ο]ντες
πό]λεμον κατὰ [δ]ακρ[υό]εντα,
Πέρ]γαμον δ᾽ ἀνέ[β]α ταλαπείριο[ν ἄ]τα
χρυ]σοέθειραν δ[ι]ὰ Κύπριδα·

[46] Es bien conocida la polémica sobre la existencia de uno o dos Polícrates, tiranos de Samos, vid. Ornaghi 2008.

[47] Blondell 2010: 372.

str.
νῦ]ν δέ μοι οὔτε ξειναπάτ[α]ν Ἰ̣[άρι]ν̣ (10)
..] ἐπιθύμιον οὔτε τανί[σφ]υρ[ον
ὑμ]νῆν Κασσάνδραν
Πρι]ά̣μοιό τε παίδας ἄλλο̣υ[ς
ant.
Τρο]ίας θ’ ὑψιπύλοιο ἀλώσ̣ι[μο]ν
ἦμ]αρ ἀνώνυμον, οὐδε̣π̣[(15)
ἡρ]ώων ἀρετὰν
ὑπ]ερáφανον οὗς τε κοίλ̣α̣[ι
ep.
νᾶες] πολ̣υγόμφο̣ι ἐ̣λεύσ̣α̣[ν
Τροί]α̣ι κακόν, ἥρωας ἐ̣σ̣θ̣[λούς·
τῶν] μὲν κρείων Ἀγαμ̣έ̣[μνων (20)
ἦ̣ρχε Πλεισθ[ενί]δας βασιλ[εὺ]ς ἀγὸς ἀνδρῶν
Ἀτρέος ἐσ[θλοῦ π]άις ἔκγ[ο]νος.
str.
καὶ τὰ μὲ[ν ἂν] Μ̣οίσαι σ̣ε̣σοφι[σ]μέναι
εὖ Ἑλικω̣νίδ[ες] ἐ̣μβαίεν †λόγω[ι†,
θνατ[ὸ]ς δ’ ο̣ὔ̣ κ̣[ε]ν ἀνὴρ (25)
διερὸς τὰ ἕκαστα εἴποι,
ant.
ναῶν ὅ̣[σσος ἀρι]θμὸς ἀπ’ Αὐλίδος
Αἰγαῖον διὰ [πό]ν̣τον ἀπ’ Ἄργεος
ἠλύθο̣[ν ἐς Τροία[ν
ἱπποτρόφο̣[ν, ἐν δ]ὲ φώτες (30)
ep.
χ]αλκάσπ[ιδες, υἷ]ες Ἀχα̣[ι]ῶν·
τ]ῶν μὲν πρ[οφ]ερέστατος α[ἰ]χμᾶ̣ι
....]. πόδ[ας ὠ]κὺς Ἀχιλλεὺς
καὶ μέ]γ̣ας Τ[ελαμ]ώνιος ἄλκι[μος Αἴας
.....]...[.....]λο[.].υρος· (35)
str.
..... κάλλι]στο̣ς ἀπ’ Ἄργεος
..... Κυάνι]ππ[ο]ς ἐς Ἴλιον
[ ]
[ ]..[.]...
ant.
.....]α χρυσόστροφ[ος (40)
Ὕλλις ἐγήνατο, τῶι δ’ [ἄ]ρα Τρωίλον
ὥσει χρυσὸν ὀρει-
χάλκωι τρὶς ἄπεφθο[ν] ἤδη
ep.
Τρῶες Δ[α]ναοί τ’ ἐρό[ε]σσαν
μορφὰν μάλ’ εἰσκο̣ν ὅμοιον. (45)
τοῖς μὲν πέδα κάλλεος αἰὲν

καὶ σύ, Πολύκρατες, κλέος ἄφθιτον ἐξεῖς
⏑¯ὡς κὰτ ἀοιδὰν καὶ ἐμὸν κλέος.

… de Príamo el Dardánida la gran ciudad
ilustre y rica destruyeron, de Argos partiendo por
los designios del gran Zeus,
[Épodo] por la belleza de la rubia Helena entrando
en lucha celebrada en cantos a lo largo de guerra rica
en lágrimas; y a Pérgamo subió, la ciudad sufridora,
la desdicha por causa de Cipris de rubia cabellera.
[Estrofa] Pero ahora no está en mi corazón cantar
a Paris, engañador del huésped, ni a Casandra de delgados
tobillos y a los demás hijos de Príamo,
[Antístrofa] ni el día infausto de la toma de Troya
de altas puertas ni tampoco el valor altanero de los
héroes a los que las cóncavas
[Épodo] naves de pernos múltiples trajeron, desgracia
para Troya, héroes valerosos. Los mandaba el
poderoso Agamenón, el rey Plisténida jefe de guerreros,
hijo nacido del noble Atreo.
[Estrofa] Y esto las sabias Musas del Helicón lo
harán entrar (en sus relatos?), pero un hombre mortal,
aun excelente, no podrá decir todas las cosas
[Antístrofa] sobre las naves: en qué número de
Áulide, cruzando el mar Egeo desde Argos, llegaron
hasta Troya criadora de caballos y dentro de ellas los
guerreros
[Épodo] de broncíneo escudo, hijos de los aqueos;
de entre ellos el más sobresaliente con la lanza...
Aquiles de pies rápidos y el grande, fuerte Áyax, hijo
de Telamón...
[Estrofa] ...el más hermoso desde Argos... Cianipo a Ilión ...
[Antístrofa] [A Ceuxipo] Hilis de cinturón de oro dio a luz:
a éste con Troilo, igual que al oricalco con el oro tres
veces refinado,
[Épodo] tanto troyanos como dánaos por su belleza
que inspira amor, le comparaban cual parejo. Con ellos
también tú, Polícrates, tendrás gloria inmortal por tu
belleza por lo que toca a mi canción y a mi alabanza.

(Traducción de Francisco Rodríguez Adrados)

El poema empieza para nosotros con una curiosa forma de *praeteritio* y *recusatio*: aunque el poeta afirma que “ahora no está en mi corazón cantar...” (10) el

tema de la guerra y la caída de Troya, ya ha hecho eso mismo en los primeros nueve versos y sigue haciéndolo durante otros muchos, casi hasta el final del poema. Íbico parece querer demostrar que él puede cantar el mito de Troya tan bien como lo hizo Homero (su descripción de Aquiles y Agamenón y Áyax muestra familiaridad con el *Catálogo de las Naves* en la *Ilíada*), pero que su poesía es diferente, que quiere hacer, y de hecho está haciendo, algo distinto[48]. No solo es su esquema métrico y su lenguaje muy diferente del homérico; también el giro que da al tema tradicional en todo el poema, pero especialmente en su parte final, es nuevo. El mito incluye eventos que preceden y preparan la guerra de Troya y otros posteriores a ella. Es como si en el espacio más limitado del poema lírico, en contraste con la narrativa más lineal de la épica, el poeta intentara dar un compendio de la historia completa. Sbardella explica el tratamiento que Íbico da al mito como un homenaje a la tradición épica asociada con Samos[49], más que a la influencia de tradiciones épico-líricas más lejanas, como lo es la atestiguada en la obra de Estesícoro. Aunque la primera parte del texto conservado refiera episodios propiamente homéricos o del *Ciclo Épico* (incluso con los mismos epítetos: por ejemplo, Príamo Dardánida, en el primer verso del texto conservado), otros rasgos no solo no son homéricos, sino que tampoco es posible derivarlos del *Ciclo Épico* que conocemos[50]. Así, el patronímico de Agamenón como "hijo de Plístenes," un oscuro personaje, sobre quien Tzetzes nos informa que figuraba también como padre de Agamenón y Menelao en "Hesíodo, Esquilo y otros"[51]. Lo mismo puede verse en la últimas estrofas del poema (36-37), en la referencia a los héroes Peloponesios Cianipo y Zeuxipo[52]. Ambos héroes, no mencionados en Homero o incluso en el *Ciclo*, pertenecían a las dinastías míticas de Argos (Cianipo) y Sición (Zeuxipo) y, junto con el héroe troyano Troilo, forman parte de un catálogo de jóvenes destacados por su belleza, que introduce en el poema el elogio de Polícrates. Íbico se aparta con ello de la tradición homérica y da un giro diferente al relato de Troya, introduciendo personajes de tradiciones propias del Peloponeso[53]. Un pasaje famoso, pero debatido, de Heródoto (5. 67) vincula al tirano de Sición, Plístenes, con una intensa actividad poética[54].

---

48 Boedeker 2012: 80: "Un cierto menosprecio del heroísmo homérico puede incluso oírse cuando la *areté* de los 'nobles héroes' se llama *hyperáphanon* (16-17). Una palabra que se atestigua solo en dos casos en la épica temprana y se usa de combatientes inusualmente violentos".

49 Sbardella 2012 , 2014: 69. Sobre la tradición épica en Samos y la cofradía de rapsodas en torno a la oscura persona de Quérilo, vid. Burkert 1987: 49 y n. 41.

50 El adjetivo ξανθός, "rubio," se aplica en la épica no a Helena sino a su marido, Menelao. Cf. Barron 1969: 128.

51 La referencia hesiódica es claramente al *Catálogo de las Mujeres* (Hesíodo, *fr*. 194 M-W), que convertía a Plístenes en hijo de Atreo. Vid. Barron 1969: 128, West 1985:111 y también Apolodoro *Bibl*. 3.15.

52 El nombre de Zeuxipo y el contenido de los versos que faltan puede reconstruirse gracias a la información de un escolio al v. 37 y *POxy* 1790, vid. Barron 1961.

53 Cingano 1989.

54 Burkert 1987:45.

La exposición que Íbico hace aquí del tema mítico contrasta, en último análisis, la belleza de Helena, que es destructiva, con la de estos hermosos héroes y las características heroicas de un Aquiles o un Áyax con la de los diversos hombres jóvenes mencionados, y especialmente con la de Troilo, hijo de Príamo, aclamado por su belleza, como lo es Polícrates en el poema (κάλλεος, 46).

Para entender bien la comparación que Íbico plantea al final del poema es, de nuevo, necesario suplir muchos materiales y un conocimiento detallado de la tradición. Íbico corrige y expande la historia tal como la cuenta Homero, quien no describe, por ejemplo, la muerte de Troilo a manos de Aquiles en el templo de Apolo[55], una ofensa contra el dios que contribuyó directamente a la muerte de Aquiles por el dios. Blondell sugiere que la relación de Aquiles con Troilo era homoerótica (Aquiles sería el *erastés* y el joven Troilo su *erómenos*)[56]. Íbico, sin embargo, no se conforma solo con esta erotización de los jóvenes héroes de su mini-catálogo. Proclama, además, orgulloso su poder como poeta, el *kléos* que él destila sobre estos héroes menores —a los que la tradición homérica no había destacado—y sobre el también joven Polícrates en su camino hacia el poder. Un *kléos*, como vemos, no derivado de sus hazañas guerreras, sino de su extraordinaria belleza. Es cierto, pues, que como el poeta advertía al principio de su oda, no le interesa cantar la toma de Troya, ni los otros hijos e hijas de Príamo, ni el valor guerrero de los héroes griegos, no. Lo que Íbico elige como tema preferido es la belleza claramente erotizada de los jovencitos (cf. ἐρό[ε]σσαν/ μορφὰν, 44-45). La estructura del poema muestra, pues, clara afinidad con los símiles negativos que leemos en Homero, con su consecuente efecto de destacar claramente la parte final positiva: no es la guerra, sino el *eros* el aliento del poema. Esta intensa celebración de la belleza masculina que el poema despliega invita a Blondell a postular su ejecución en el contexto del simposio, donde sus fuertes tintes homoeróticos serían más apropiados que en una ejecución coral pública[57].

---

55 Troilo solo aparece en la *Ilíada* cuando su padre menciona que ha muerto (24.252). Sin embargo, su muerte por Aquiles, narrada en los *Cantos Ciprios*, era un motivo frecuente en el arte del s. VI. a.C. Esta muerte era asimilada a la violación de Casandra en el templo de Atenea, cf. Blondell 2010: 370: "No sabemos si el aspecto erótico de la muerte de Troilo circulaba ya en tiempos de Íbico, pero sí sabemos que Íbico compuso un poema sobre esta muerte y que incluía admiración por la belleza del joven (S 224). Y puede ser significativo que en la oda a Polícrates la belleza de los dos jóvenes (y no la de Helena) se erotiza por medio del adjetivo 'deseable' (*eróessan*, 44)".

56 Blondell 2010: 371. Sobre Troilo vid. también González González 2018: 46-49.

57 Blondell 2010: 372.

4. 3. Alcmán

Si volvemos ahora la mirada sobre Esparta, a gran distancia de la isla de Lesbos o de Samos, está claro que también allí se conocía bien la tradición mítica de la Guerra de Troya en el siglo VII a.C. Así lo atestigua el claro sabor homérico que muestran la lengua y dicción de las elegías del laconio Tirteo (aunque parte de la tradición biográfica sitúa el origen del poeta en Mileto)[58]. Pero también los fragmentos de Alcmán reflejan familiaridad con la saga troyana, y en su caso, igualmente, parte de la tradición lo considera originario de Sardes (en Lidia, Asia Menor)[59]. Con independencia de la exactitud de estas noticias biográficas, que Esparta en el s. VII a.C. mantenía intenso contacto cultural con el resto del mundo griego y que aún no se daba el aislamiento que la caracterizará en tiempos posteriores, lo confirman los datos de la arqueología y las artes plásticas, que muestran un intenso intercambio comercial y artístico específicamente con las ciudades jonias. La oscura figura de Terpandro de Lesbos suele considerarse como el introductor de poesía en Esparta[60]. Sea esto como fuere el hecho es que la obra de Alcmán, como la de los poetas lesbios, incluye amplias referencias al mundo griego oriental, en particular a Jonia y el reino lidio, pero también referencias a tradiciones locales de Esparta. La lengua de sus poemas es asimismo el dialecto local, el laconio, con la mezcla de elementos jonios y eolios, que es habitual en el dorio literario. También es compleja su datación, aunque podemos concluir que vivió en el s. VII a.C. Es, así, contemporáneo de Safo y Alceo.

En Alcmán encontramos formas poéticas que difieren de las ofrecidas por los poetas lesbios. Sus famosos *partenios* o cantos de doncellas son poemas que presentan, en su estructura y componentes básicos, todos los elementos constitutivos de las grandes odas de Píndaro y Baquílides: estructura métrica en tríadas, un componente gnómico y un mito central en cada poema, que en algunos casos adquiere un desarrollo considerable. También leemos en ellos atrevidas metáforas y múltiples referencias a las jóvenes del coro (que canta y danza el poema) y a sus líderes (su voz, su belleza, su ornato, etc.); también a los instrumentos musicales, y a la fiesta que el canto celebra. En Alcmán, más que en ningún otro poeta, vemos clara la unión entre el ritual del culto, la fiesta tradicional, y la poesía. De ahí el fuerte colorido local que tiene su obra.

Al igual que vimos en Safo, Alcmán hace referencias a sí mismo en sus poemas. En esto, de nuevo, la lírica se muestra muy distinta de la épica, en particular, de

---

58 Vid. la entrada de Tirteo en el léxico de *Suda* (iv. 619.5 Adler).

59 Cf. *test*. 4–12 Calame 1983 y Rodríguez Adrados 1980: 127-129.

60 Una tradición paralela, pero importante, sitúa la llegada del mito de Troya a Esparta con una compañía rapsódica enviada desde Samos: semejante a la tradición de los Homeridas de Quíos, que llevaron los poemas a Atenas, este grupo se habría formado en torno al poeta Creófilo de Samos. La figura misma de Creófilo es tan oscura como la de Homero. Vid. Pòrtulas 2008: 351-355 y 410-421 y Sbardella 2014, ambos con amplia bibliografía.

Homero. Con respecto al mito, estas referencias personales tienen el efecto de distanciar al poeta y su público de la trama del relato que narra; es decir, extraen al poeta y su público de la ficción que el mito desarrolla y rompen la ilusión creada por la narrativa. Aunque encontramos en Alcmán muchas figuras del mito panhelénico (Musas, Afrodita, Zeus, Eros, las Gracias, Tántalo, las Sirenas), con frecuencia estas se mencionan con epítetos —o bajo advocaciones—propios de los cultos locales. Son frecuentes en particular relatos relacionados con Menelao, Helena y sus hermanos, los Dioscuros, todos los cuales recibían culto en Esparta[61].

El comienzo del *Primer Partenio*, a pesar del mal estado del papiro que lo contiene, nos permite constatar que el mito trataba de una historia local sobre los hermanos de Helena, los Dioscuros, Cástor y Pólux, considerados en diversas historias bien hijos de Zeus (ambos o solo Pólux) o de Tindáreo. Desafortunadamente, solo poseemos el final de la narrativa mítica, que era, con seguridad, bastante más extensa.

(1) [ ] Πωλυδεύκης·
[οὐκ ἐγὼ]ν Λύκαισον ἐν καμοῦσιν ἀλέγω
[Ἐνα]ρσφόρον τε καὶ Σέβρον ποδώκη
[ ]ν τε τὸν βιατὰν
[ ]. τε τὸν κορυστὰν (5)
[Εὐτείχη] τε ϝάνακτά τ’ Ἀρήιον
[ ]ά τ’ ἔξοχον ἡμισίων·
[ ]ν τὸν ἀγρόταν
[ ] μέγαν Εὔρυτόν τε
[ ]πώρω κλόνον (10)
[ ]. τε τὼς ἀρίστως
[ ] παρήσομες
[ ]αρ Αἶσα παντῶν

[61] Por ejemplo, en el fragmento *PMG* 7 leemos el nombre de Menelao como receptor de culto (ἀσανάτας τελε- [τὰς 4-5 τιμᾶ-[σθαι, 7-8,) en Terapne, (8) junto con los Dioscuros (Διὸς κού[ρων, 8-9); cf. Helena (10):

]..[(1)
[ ]ε’δ.[..]. κῶμα
[σιῶν κῶ]μα θεῶν δ’ εἴρη-
[ται (vel –κε)] ἀσανάτας τελε-
[τὰς] ἐτάρφθεν φρέ- (5)
[να(ς)] ὁ Μενέλαος
[ ]α.δ.[..... α]ὐτὸν τιμᾶ-
[σθαι ἐν ταῖς Θεράπ]ναις μετὰ τῶν Διὸς κού-
[ρων]κος ἐν τῆι Πελο[ποννήσωι
[ ]σ[.]αι Ἑλένη καὶ[(10)

Vid. también fr. *PMG* 10. Cultos de Helena son mencionados en Heródoto 6.61–2, entre otros, vid. Bowra 1934, Larson 1995: 65–70, 79–81, y Lyons 1997: 44–7.

[ ] γεραιτάτοι
[ἀπ]έδιλος ἀλκὰ (15)
[μή τις ἀνθ]ρώπων ἐς ὠρανὸν ποτήσθω
[μηδὲ πη]ρήτω γαμῆν τὰν Ἀφροδίταν
[ϝ]άν[α]σσαν ἤ τιν’
[ ] ἢ παίδα Πόρκω
[Χά]ριτες δὲ Διὸς δ[ό]μον (20)
[ ]σιν ἐρογλεφάροι·
[ ]τάτοι
[ ]τα δαίμων
[ ]ι φίλοις
[ ]ωκε δῶρα (25)
[ ]γαρέον
[ ]ώλεσ’ ἤβα
[ ]ρονον
[ ]ταίας
[ ]έβα· τῶν δ’ ἄλλος ἰῶι (30)
[ ] μαρμάρωι μυλάκρωι
[ ]εν Ἄΐδας
[ ]αυτοι
[ ]πον· ἄλαστα δὲ
ϝέργα πάσον κακὰ μησαμένοι· (35)

> … Pólux: no me cuido de Liceso entre los muertos,
> pero sí de Enársforo y Sebro de pies rápidos, de...
> el violento, de... el armado del casco, de Eutiques y el
> señor Areo y ... el mejor de los héroes.
> Al... jefe de guerreros y al gran Éurito ..., en el tumulto
> (de Ares) ciego... los más excelentes... (no)
> pasaremos en silencio. Pues Poros y Esa, de todos...
> (son) los más antiguos. Que ningún hombre vuele hasta
> el cielo ni intente casarse con Afrodita, la señora o con
> una... o una hija de Porco. Sólo las Gracias que
> respiran amor a la casa de Zeus...
> Un dios... a los amigos... dio regalos... hizo perecer
> la juventud... uno de ellos por una flecha... otro pereció
> por una marmórea piedra de molino... en la mansión
> de Hades: desgracias crueles padecieron por tramar
> maldades. (Traducción de Francisco Rodríguez Adrados)

La parte del mito que podemos leer trata de una historia propia de Esparta: el catálogo de muertes de los hijos de Hipocoonte. Hipocoonte y su hermano Tindáreo eran reyes míticos de la antigua Esparta. Fuentes tardías nos informan sobre el mito, aunque estas se centran en la lucha por el trono entre los dos hermanos, y no en la lucha de sus hijos como hace el pasaje de Alcmán[62].

[62] Diodoro Síclo 4.33.5-6, Apolodoro, *Biblioteca* 3.10.5, *FGrHist* 40 F 1.18-21 = *IG* XIV.1293. 56-62.

En estas versiones, Hipocoonte expulsa de Esparta a su hermano Tindáreo, pero Heracles lo mata a él y a sus hijos, y Tindáreo regresa al trono de Esparta. El texto de Alcmán, sin embargo, parece haber presentado más bien un combate de los Dioscuros y, quizá Heracles con ellos, contra los hijos de Hipocoonte, sus primos. El estado fragmentario del papiro nos permite, sin embargo, reconstruir el número de los Hipocoóntidas, que serían once, si contamos el primer nombre de la lista como parte del grupo, y diez si no lo incluimos. La *praeteritio* con que comienza la sección del papiro (οὐκ ἐγὼ]ν Λύκαισον ἐν καμοῦσιν ἀλέγω, "No me cuido de Liceso entre los muertos...") pone de relieve los nombres que se mencionan a continuación. Probablemente Cástor figuraba en el comienzo, justo antes de Pólux. No es posible, dada la información que tenemos sobre el mito, decidir si Alcmán fue el primero en contar la historia con estas características, como un enfrentamiento entre los Dioscuros y sus primos los Hipocóontidas, o contaba ya con algún precedente. En algunas fuentes los Dioscuros rivalizan con otros hombres por razón de unas reses (así en el resumen de Proclo de los *Cantos Ciprios* y en Píndaro, *Nemea* 10). En otras fuentes, sin embargo, el motivo de la lucha es la conquista de futuras esposas[63]. Y son también Cástor y Pólux quienes rescatan a su hermana Helena, cuando Teseo la rapta (sch. *Il*. 3. 242, Paus. 1.41.4, Alcm. *frg*. 21 *PMG*).

Aunque hay mucha incertidumbre en la interpretación de la versión del mito en este *partenio*, resulta atractiva la propuesta de que el combate entre los Hipocoóntidas y los hijos de Tindáreo fuera, también en Alcmán, una lucha entre rivales amorosos, un tema sin duda apropiado para un *partenio*[64]. Los versos de contenido gnómico (17-21: "Que ningún hombre vuele hasta/ el cielo ni intente casarse con Afrodita, la señora o con una... o una hija de Porco") tienen un tono erótico claro y advierten contra la *hýbris*. Por otra parte, el grupo de Hipocoóntidas puede entenderse en paralelo al coro de las jovencitas mencionadas en el texto, que son, a la vez, participantes y ejecutoras del ritual descrito. Al igual que los Dioscuros con sus primos, ellas compiten en canto con las dos líderes[65], Ágido y Hagesícora, y describen, al menos a Hagesícora, como prima suya (52). Además, la actitud del coro hacia sus líderes y las divinidades o poderes superiores es de modestia y de reconocimiento de los propios límites, lo que es concordante no solo con el mito sino también con el mensaje de la *gnóme* que hemos comentado y otras (vv. 36-39, 83-84). Las niñas, además, en su elogio de las líderes, no solo alaban su belleza, sino que expresan claramente su deseo erótico por ellas (74-75,77, 88, 91).

---

63 Algunos autores helenísticos presentan a los Dioscuros como pretendientes rivales de los Hipocoóntidas (vid. Euforión *CA fr*. 29) o los hijos de Afaretes (Teócrito, *Id*. 22), en competición por las mismas novias.

64 Robbins 1991: 12-14 y Calame 1977: 55-59.

65 Cf. Robbins 1991: 12: "Fue una batalla seria y que condujo a la muerte de los once. El paralelo con la batalla fingida entre las primas en la rivalidad del ceremonial es llamativo". Los detalles de la competición en el coro son, sin embargo, difíciles de precisar.

En suma, en la versión claramente local (casi patriótica) y, al parecer, única, de Alcmán, los Dioscuros habrían dado muerte a los hijos de Hipocoonte en defensa de unas jóvenes a quienes ellos también pretendían. Los Hipocoóntidas habrían incurrido en *hýbris* por rivalizar con sus primos divinos (17-21), y ejercido la violencia para ganarse a las mujeres, mientras que los Dioscuros habrían empleado métodos no violentos[66]. El castigo a muerte es, por tanto, presentado como justo y merecido, como indica el pasaje gnómico que constituye la transición en el poema, desde la narrativa mítica a la ocasión ritual (36-40):

ἔστι τις σιῶν τίσις·
ὁ δ' ὄλβιος, ὅστις εὔφρων
ἀμέραν [δι]απλέκει
ἄκλαυτος· ἐγὼν δ' ἀείδω
Ἀγιδῶς τὸ φῶς· ὁρῶ… (40)

Hay un castigo de los dioses: feliz el que con placidez
de espíritu ve transcurrir el día sin lágrimas.
Pero yo canto la luz de Ágido: la veo…

La mención de Ágido nos devuelve, tras la narración del mito, al aquí y ahora de la fiesta local, a la que se dedica básicamente el resto del poema (tenemos 101 versos), con la excepción de algún pasaje más de carácter gnómico y la mención de la diosa a quien las niñas van a dedicar un objeto -si este es un arado o un manto es aún una cuestión no enteramente resuelta[67], si bien es más lógico pensar en un manto, que es una ofrenda usual en muchos otros rituales conocidos. Faltan unos versos al final del poema, y el estado del texto dificulta una interpretación segura de muchos de ellos. Sin embargo, nos permite ver a los Dioscuros en un mito que no se encuentra en otras fuentes, y ver el poderoso empleo que Alcmán parece haber hecho de él, armonizándolo con el ritual en curso en el poema.

Lamentablemente, es difícil pronunciarse sobre las influencias que puedan revelar muchos otros de sus fragmentos, por ser mínimos[68]. Alcmán trata el mito troyano, desde sus orígenes a los eventos posteriores a la acción de la *Ilíada*, en otros de sus fragmentos, y sus versiones no parecen seguir las de la *Ilíada* y la *Odisea* que conocemos[69], y tampoco se encuentran en lo que podemos reconstruir del *Ciclo Épico*[70]. Es claro, sin embargo, que se interesó en otros muchos temas mitológicos, además del tema troyano.

---

66 cf. ἀπ]έδιλος ἀλκὰ, 15 es frase de difícil interpretación ("¿valor sin fundamento"?), pero el poema parece establecer un contraste entre el vigor, la pura fuerza física (ἀλκὰ) y la Gracia (χάρις, 20), cf. Robbins 1991:13.

67 Budelmann 2018, ad loc.

68 Kelly 2015: 33.

69 Hutchinson 2001: 87-88 sugiere una posible alusión homérica en el Primer Partenio (v. 45-49).

70 Calame 1983: 487 y 496, cf. Sbardella 2014: 67. Sí menciona a Paris (fr. 77 = 97 Calame), un combate

4. 4. Estesícoro

Al igual que la Esparta de Alcmán en el s. VII a.C., la Hímera (Sicilia) de Estesícoro era una ciudad próspera en el s. VI a.C[71]. Aunque su obra era muy extensa (26 libros, según el léxico de *Suda*) y gozó de una gran reputación en la antigüedad (tanta como Homero, Simónides o Píndaro), su obra es de difícil evaluación por la escasez de los fragmentos que poseemos y por las muchas peculiaridades que presenta. Ni siquiera tenemos seguridad sobre los poemas que escribió o sus títulos, la autenticidad de uno u otro texto, o el orden en que deban ser agrupados y leídos los fragmentos existentes[72]. Incluso es difícil clasificar su producción poética como lírica o épica, como mencionamos antes[73] o determinar su modo de ejecución, aunque las últimas contribuciones en este debate parecen inclinarse a entenderla como cantada por un coro[74]. Estesícoro emplea como lengua literaria el épico-dorio en metros dactílicos (dáctilo y anapesto, dáctilo-epitrito), y sus formas narrativas y la extensión de sus poemas se acercan más a la épica que a la lírica. Además, está clara también la gran influencia que Estesícoro ejerció en la tragedia (por ejemplo, su *Orestíada*, en dos libros, deja huellas evidentes en la de Esquilo). A pesar de todo ello, la crítica es unánime en reconocer en su obra, por primera vez, no solo vagos ecos a la tradición homérica o, incluso, simplemente épica (como hemos visto en otros poetas), sino alusiones mucho más concretas y directas, que reflejan el conocimiento íntimo de pasajes homéricos completos[75] y que nos permiten ver

entre Áyax, el hijo de Oileo, y Odiseo (*frs*. 68 y 69) no registrado ni en Homero ni el *Ciclo*, una genealogía de Príamo (*fr*. 71), Janto, el caballo de Aquiles (*fr*. 76), Odiseo con Circe (*fr*. 80 =102 Calame) y Nausícaa (*fr*. 81). Incluso los hijos de Níobe (*fr*. 75), Tántalo y su piedra (*fr*.79) y otros. Cf. Podlecki 1984: 115, quien elogia los "altos vuelos de la imaginación" del poeta: los dioses celebran sus fiestas en la cima de una montaña lejana, con un enorme queso redondo para Hermes y leche de leona en un rústico cubo (*fr*. 56); o el poeta, ya anciano, se dirige al coro de jóvenes suplicando convertirse en un alción y volar con sus alas sobre el mar (*fr*.26).

71 La ciudad natal de Estesícoro varía en las fuentes. El primer autor en mencionar al poeta es Simónides (*fr*. 59 Page), quien lo menciona junto con Homero. Vid. *testimonia* en Campbell 1982-1993 y Davies-Finglass 2014.

72 Vid. el juicio emitido por el más reciente editor del poeta, Finglass 2014:12.

73 Es famoso el juicio de Quintiliano (*IO*. I.62) sobre el poeta: *Stesichorum... epici carminis onera lyra sustinentem.*

74 Los tres problemas (la extensión de sus obras, el tratamiento de las historias míticas y la performance) están íntimamente relacionados. La extensión de la *Geroneia* de Estesícoro (unos 1300 versos) y el estilo de su narrativa, con mucho discurso directo y diálogo, inclinaron a los críticos a considerar mucho más probable el canto o, incluso, recitación, por un único solista. Por otra parte, y como se ha notado con frecuencia, incluso el propio nombre del poeta lleva implícita una relación con el coro (vid. Nagy 1990: 361 y Carruesco 2017: 179-80). En los últimos años el punto de vista mayoritario es la ejecución coral. Vid., especialmente, Cingano 1993. Ya Burkert 1987: 54 barajó incluso la posibilidad de que el coro fuera mimético, que los coreutas repartieran entre sí las diversas voces de los personajes.

75 Esto coincide con lo que ocurre en las artes plásticas. Es en el siglo VI a.C. cuando se empiezan a encontrar representaciones que dependan de la narrativa homérica. Hasta entonces, las representaciones que tratan el tema de Troya deben más a los poemas del *Ciclo Épico* que a Homero mismo. Para el uso que Estesícoro hace de pasajes homéricos, vid. Kelly 2015: 36-37 (sobre el *fr*. 19.44–7 F, un pasaje de

también su originalidad en el tratamiento de los mitos[76]. Esta originalidad puede tener también relación con la localidad originaria del poeta, en el occidente griego. Así, algunos críticos consideran tanto su tratamiento particular de los mitos como la forma épico-lírica de sus poemas como tendencias propias de esa región del mundo helénico[77].

Dos de sus fragmentos hablan de Helena. En especial su famosa *Palinodia* (*fr*. 15 Page) era considerada, ya en la antigüedad, prueba de esta estrecha conexión existente entre la obra de Estesícoro y los poemas homéricos[78]. Es famosa la historia de su ceguera, por haber hablado mal de Helena[79]. Lo más probable es que la ofensa se produjera en su poema *Helena*, y que reprodujera la historia más habitual sobre la heroína: su fuga a Troya con Paris como causa de la guerra. Helena, en castigo, habría cegado al poeta y le habría exigido su rectificación. El poeta compuso entonces esta *Palinodia* en la que contradice su anterior versión de los hechos y recupera la vista[80]. El mínimo texto que nos ha llegado es:

οὐκ ἔστ’ ἔτυμος λόγος οὗτος, (1)
οὐδ’ ἔβας ἐν νηυσὶν ἐυσσέλμοις
οὐδ’ ἵκεο πέργαμα Τροίας,

la *Geroneida* que recrea el símil de la muerte de Gorgitión de *Il*. 8.302-308); para su uso del *Ciclo Épico*, Carey 2015.

76 La originalidad de Estesícoro en el tratamiento de los mitos y su innovadora forma de entender la narrativa fue reconocida ya en la antigüedad, vid. Finglass y Kelly 2015:17. Estesícoro muestra un conocimiento amplio de los principales ciclos míticos: Troya (*Helena*, *Palinodia(s)*, *Saco de Troya*, *Retornos* y *Orestíada*), Tebas (*Europa*, *Tebais*, *Erífile*), Heracles (*Gerioneida*, *Cerbero*, *Cicno*).

77 Vid. Bowra 1934, Burkert 1987, Burnett 1988, y más recientemente, West 2015: esp. p. 15.

78 Sobre la *palinodia* hay mucha bibliografía. La introducción de Finglass en Davies y Finglass 2014 es muy informativa. El trabajo de Graziosi y Haubold 2009: 108–9 da una útil y breve reseña del efecto e influencia de Estesícoro en autores como Heródoto o Platón.

79 Numerosos testimonios antiguos mencionan la historia: Platón *Phaedr*. 243a, *Resp*. 586c, Isócrates, *Hel*. 64, Dión Crisóstomo *Or*. XI.40, Aristides *Or*. XLV. 54 y XIII.13, Tzetzes *ad* Licofrón, *Alex*., 113, etc. (vid. lista completa en Page, *PMG*). Más detalles sobre el significado de esta ceguera (¿real?, ¿metafórica?) en Sider 1989. Las menciones de Platón e Isócrates parecen la una independiente de la otra. Las posteriores al s. IV no añaden nada nuevo, directamente compuesto por Estesícoro, lo que indicaría una temprana pérdida del poema (Davies-Finglass 2014: 65 n. 355).

80 La historia de la *Palinodia* es mucho más compleja, pues en realidad serían dos, ya que Estesícoro habría corregido no solo a Homero sino también a Hesíodo. Esta información proviene de un papiro (193 *PMG*) que contiene un comentario antiguo y anónimo (que cita como su fuente a Cameleonte), sobre este texto, vid. Rodríguez Adrados 1980: 212-13. Además, el papiro indica también que Helena no fue nunca a Troya, sino que permaneció en Egipto, insistiendo en la originalidad de Estesícoro. En su lugar lo que fue a Troya era solo un *eidolon* de Helena. Aparte de esta información, todas las otras fuentes hablan solo de una *Palinodia* (Davies-Finglass 2014: 308-311). Sobre los precedentes de un εἴδωλον, espectro o fantasma, que reemplaza a la persona real en otros relatos (especialmente el de Eneas en *Il*. 4 y el de Heracles en *Od*. 11), vid. Davies y Finglass 2014: 302-305 y 314. Sobre el fantasma de Helena, la estancia en Egipto y las dos Palinodias, vid. Carruesco 2017: 182-3 y n. 18, con bibliografía, Nagy 1990: 420-21.

No, esa historia no es cierta,
Ni te embarcaste en las naves de hermosos bancos
Ni llegaste a la ciudadela de Troya.

Como vemos, Estesícoro no solo desmiente la tradición homérica de una Helena traidora de su marido y amante de Paris, sino que lo hace con insistencia, como muestra la repetición anafórica οὐκ… οὐδ'… οὐδ' y la posición idéntica del verbo en las tres cláusulas. La construcción, tan sencilla gramaticalmente, produce un efecto casi mágico, como una fórmula de encantamiento. La revisión del mito que Estesícoro lleva a cabo con tan reducidos elementos es, sin embargo, muy sutil, en cuanto que nos permite ver ambas historias, la que se afirma y la que se niega, una junto a la otra[81], y apreciar a un tiempo las dos imágenes de Helena: la esposa culpable y la esposa inocente, que jamás pisó tierra troyana ni abandonó a su marido e hija[82]. Es, pues, una Helena que queda exculpada de su falta y el contraste con la Helena homérica, el personaje que, como han señalado muchos estudiosos, se distingue de los otros sujetos implicados en la historia de su fuga con Paris y la guerra por el gran sentido de culpa que proclama en varios pasajes, no puede ser mayor.

Para entender por completo el proceso de revisión del mito llevado a cabo por Estesícoro, es importante, además, notar la presencia de esa segunda persona, pues el poeta dirige sus palabras directamente a Helena. Vemos aquí esa característica común de la lírica: la relación cercana entre el "yo" del poeta y un "tú," y esta relación conforma el poema, sea el "tú" una divinidad o ser humano[83]. La *Suda* (1095 Adler) añade que el poeta escribió la *Palinodia* tras un sueño, que se llamaba Estesícoro porque fue el primero en establecer un coro con acompañamiento de la cítara, y que su anterior nombre era Tisias. Toda esta información junta nos da un relato sobre Estesícoro muy semejante a otras narrativas griegas sobre el creador original de un género poético. Estas historias tienen en común el encuentro directo del poeta con una divinidad, quien lo inviste como poeta y le otorga una autoridad que se expresa por medio de su nuevo nombre y/o de un atributo material (por ejemplo, el bastón o vara que las Musas otorgan a Hesíodo, como cuenta el poeta mismo en *Tg*. 22-34)[84]. Aunque la *Suda* no dice nada sobre el contenido del sueño

81 Griffith 1990: 198.

82 Esta duplicidad de Helena es ya temática en la *Odisea*, y especialmente palpable en el libro cuarto, en las dos historias que cuentan Helena (ella habría ayudado a Odiseo en Troya) y Menelao (Helena intenta delatar a los griegos que estaban dentro del caballo), cf. Bassi 1993 y Carruesco 2017: 187.

83 Cf. Safo *fr*. 1 (Himno a Afrodita) o Alceo *supra*. Vid. también Bassi 1993, Boedeker 2012: 67 y Kelly 2007: 3-6.

84 Este pasaje hesiódico sería uno de los modelos que Estesícoro sigue en su Palinodia. Similares elementos se dan también en otros relatos de héroes (por ejemplo, fundadores de ciudades), vid. Carruesco 2017: 181 y, para otros posibles modelos, pp. 187-8. Sobre el nombre de Hesíodo como "el que emite la voz," vid. Nagy 1990: 372, con referencias.

que Estesícoro tuvo, lo más probable es que en el sueño Helena misma directamente demandara la rectificación del poeta[85].

Aunque el texto que poseemos es reducidísimo, cada término usado en la primera y crucial frase es importante[86]. El demostrativo οὗτος indica que el *lógos* al que acompaña es un relato reciente, una experiencia compartida entre el hablante y el oyente, y que es aún vívida[87]. El uso de la segunda persona en los verbos de los versos 2 y 3, por su parte, marca la presencia de Helena misma en esta performance: el poeta se dirige a ella directamente, como si estuviera presente y pudiera escuchar su voz. Finalmente, el lector (o público) se convierte también en espectador activo del encuentro, igualmente conocedor de ese *lógos*, que el poeta, en este mismo acto, desautoriza.

Estesícoro, además, se refiere a la tradición ahora desechada con el término λόγος, al igual que vimos en Alceo. En la gran épica de Homero y Hesíodo *lógos*, y las palabras de la misma raíz, son poco frecuentes y tienen, en general, una asociación con adjetivos que implican astucia y adulación, y tienden a emplearse en elocuciones de la parte más débil frente a quienes son superiores a ellos. Lo opuesto sucede con *mŷthos*, que designa en la mayoría de sus usos el discurso del más fuerte[88]. En suma, la historia designada como *lógos* en nuestro pasaje se presenta como poco fiable.

En cuanto a ἔτυμος (al igual que ἐτήτυμος) sería probablemente más apropiado traducirlo por "auténtico" o "genuino"[89]. Beecroft nota que en los textos se emplean "para caracterizar a alguien o algo como poseedor de un potencial de verdad. A menudo, este potencial se pone explícitamente en duda o incluso se niega, y siempre se somete a verificación en fuentes externas o, en particular, acontecimientos posteriores lo confirman"[90]. En contraste con otros términos para la "verdad" (ἀληθής especialmente), ἔτυμος y ἐτήτυμος designan una noción de verdad que está sujeta a verificación. Expresan la verdad como algo que queda demostrado por los hechos, en tanto que ἀλήθεια indica solo una pretensión a ello[91]. Nagy, en su estudio

---

85 Vid. Kelly 2007: 7. El episodio de la ceguera del poeta y su recuperación de la vista tras retractarse se contarían en el poema, y este adoptaría la forma de un doble himno, en celebración de los relatos y poderes de Helena. Vid. también Carruesco 2017: 182, 186-7. Nagy 1990: 361-2.

86 Sobre el uso de λόγος, οὗτος y ἔτυμος en la *Palinodia*, vid. en particular, Beecroft 2006. Esta sección de mi trabajo debe mucho a este artículo y al trabajo de Nagy 1990.

87 Vid. la conclusión de Beecroft 2006: 51. Su análisis se basa en el estudio sobre la *deixis* de Bakker 1999.

88 Vid. Martin 1989, Nagy 1990, Calame 1991, Lincoln 1999.

89 Ambos términos son más bien poéticos, y, fundamentalmente épicos (vid. Beecroft 2006:62). Sobre su uso en este pasaje vid. también Nagy 1990: 421-3 y Carruesco 2017: 187-88, quien compara la frase casi idéntica que una Penélope aún escéptica con respecto a la presencia de Odiseo en la casa, dirige a Euriclea (*Od.* 23.62): ἀλλ᾽οὐκ ἔστ᾽ὅδε μῦθος ἐτήτυμος, ὡς ἀγορεύεις. La etimología de estos términos es discutida, vid. De Lamberterie (citado en Beekes) quien propone **set-u-* "ser o estar estable" y Beekes, s.u. ἐτεός.

90 Beecroft 2006: 52.

91 Beecroft 2006: 59. Como Píndaro muestra en *Ol*. 10. 53-55: ὅ τ᾽ ἐξελέγχων μόνος/ἀλάθειαν ἐτήτυμον/

de la poesía pindárica, comenta sobre la *Palinodia* que la esencia de la lírica de Estesícoro no reside en que una versión local, formalizada en el canto del coro, haya triunfado sobre la versión panhelénica, formalizada en la poesía de Homero, y que esta poesía debe más bien entenderse como una versión local que está intentando reclamar estatus panhelénico para sí misma[92]. Esto es lo que Estesícoro hace, cuando proclama que su versión del mito de Helena es auténtica y genuina (*étumos)* y asevera, al mismo tiempo, que la versión homérica es lo contrario[93].

Podemos concluir, pues, con otros estudiosos, que Estesícoro, en su *Palinodia*(s), entrelaza la imagen homérica y panhelénica de una Helena infiel a su marido Menelao, víctima del deseo amoroso y otra imagen de la poderosa Helena que sigue viva en los cultos locales, que sigue interviniendo y ejerciendo su influencia en la historia, ejemplificada por su actuación física y directa sobre el poeta Estesícoro. Con ello, Estesícoro eleva tradiciones rituales epicóricas al mismo nivel de difusión que el mito panhelénico, y en muchos sentidos reconcilia las dos imágenes contradictorias, al tiempo que afirma su autoridad poética frente a la tradición homérica o, incluso, épica en general, en un momento en que ambas tradiciones (lírica, épica) están en competición. Si Helena no fue nunca a Troya, la guerra pierde su justificación y, con ella, la tradición épica en torno a ella queda desautorizada[94].

Estesícoro presenta una Helena un tanto diferente de la homérica de nuevo en otro de sus fragmentos (170 D-F), quizá procedente de su poema *Nostoi, Los Retornos* y que, por decirlo con palabras de Kelly, es el más homérico de todos los pasajes líricos[95]:

θε[ῖ]ον ἐ[ξ]αίφνας τέρας ἰδοῖσα νύμφα
ᾧ̣δ̣ε̣ δ̣’ ἔ̣[ει]φ̣ Ἑλένα φωνᾶι ποτ[ὶ] παίδ’ Ὀδύσειο[ν·
Τηλέμαχ’, [ἦ]τις ὅδ’ ἁμὶν ἄγγελ[ο]ς ὠρανόθεν
δι’ αἰθέρο[ς ἀτ]ρυγέτας κατέπτατο, βᾶ δ[
[ ]. φοινᾷ̣ι κεκλαγ̣ώ̣[ς (5)
[]...ς ὑμετέρους δόμους προφα.[.....]υς
].....αν.υς ἀνὴρ
βο]υ̣λ̣α̣ῖς Ἀθάνας
].ηις αυτα λακέρυζα κορώνα
[ ].μ’ οὐδ’ ἐγώ σ’ ἐρύ[ξ]ω̣ (10)
[Παν]ε̣λ̣ό̣π̣α̣ σ’ ἰδοῖσα φίλου πατ[ρ]ὸς υἱ̣ὸ̣ν

Χρόνος, “el único que demuestra la verdad auténtica, el Tiempo”.

92 Nagy 1990: 422.

93 Nagy 1990: 423. En la *Helena* de Eurípides (y muy probablemente en Estesícoro también) Helena es transportada de Esparta a Egipto por medios divinos, quizá en un viaje aéreo, lo que casaría bien con el estatus anterior de Helena como diosa hija del sol y diosa de la vegetación (Bowra 1934). La apoteosis final de Helena en la *Helena* de Eurípides y en su *Orestes* puede remontar, en último análisis, también a Estesícoro. Ya hemos mencionado que su influencia en los trágicos fue extraordinaria.

94 Beercroft 2006: 22.

95 Kelly 2015: 39.

[ ]σο.[.]τ..ς ἐσθλ[
[ ].[.]θεῖον μ[
[ ] [
[ ].[(15)
[ ].γ...[
[ ].α..[].[
[ ].[
[ ]αμο[
[ ].οιω[(20)

La novia, al ver repentinamente el prodigio divino,
y así habló Helena con su voz al hijo de Odiseo:
"Telémaco, este mensajero ha volado sin duda desde los cielos
para nosotros a través del estéril aire, y ha llegado…
... un hombre
... por los planes de Atenea
…. Este cuervo que chilla
... ni yo te retendré
... Penélope mirándote a ti, hijo de un buen padre…

Estos versos han sido comparados con los de *Odisea* 15.160-178, que describen la marcha de Telémaco de Esparta[96]. En ambos textos aparece un ave que se interpreta como un augurio. La *Odisea* describe en primer lugar la reacción colectiva al ver el ave y es Pisístrato quien demanda de Menelao una interpretación, pero es Helena quien, mientras su marido considera qué decir, irrumpe en la conversación y pronuncia su interpretación del prodigio. El ave es, además, un águila. En Estesícoro, en cambio, el ave es un cuervo y Helena habla en primer lugar. Estesícoro le otorga mayor autoridad a Helena: es ella quien ve e interpreta el prodigio (no podemos saber cuánta gente formaba parte de la escena), sin consultar, aparentemente, con su marido. También es ella quien promete (10) no retener más a Telémaco,

[96] Vid. el comentario completo del fragmento en Davies-Finglass 2014. En p. 36 (vid. también 475-76), los editores sugieren que la lista de los regalos, que en Homero precede al prodigio, seguiría a este en el texto de Estesícoro (los vv. 22-26, muy fragmentarios, contienen la lista de regalos) y el augurio ocuparía la parte central. Si en Estesícoro toda la escena del prodigio se reducía a Helena y Telémaco, sin otro público presente, la atención quedaría concentrada en ellos y el augurio ganaría en relieve. Si hubiéramos podido leer más texto de Estesícoro, es casi seguro que notaríamos más cambios con respecto a Homero. Incluso con el texto muy reducido y dañado del papiro, se puede detectar también la diferencia en el lenguaje: Estesícoro evoca fórmulas épicas, pero las cambia y varía. La inclusión del ciclo de Heracles y el Tebano entre su producción demuestra también que sus intereses iban más allá de lo puramente homérico. Por ejemplo, su *Cicno*, da una visión muy personal, y diferente de la que presenta Hesíodo en su *Escudo*. Para el *Ciclo Épico*, vid. Carey 2015: 62, quien califica el trabajo de Estesícoro como una atrevida experimentación con diversos tipos de narrativa, que no solo muestra su inventiva poética, sino que también proclama la superioridad de su medio de comunicación: cada poema suyo es mucho más que un mero transmisor de la tradición.

mientras en la *Odisea* es Menelao quien anuncia esta decisión unos versos antes (15.68: οὔ τί σ' ἐγώ γε πολὺν χρόνον ἐνθάδ' ἐρύξω). La formulación en primera persona (ἐρύξω) solo se encuentra en estos dos pasajes en toda la poesía arcaica que poseemos, lo que refuerza la conclusión de que Estesícoro tenía el pasaje de la *Odisea* presente al componer estos versos, pero los remodela a favor de Helena, lo que no es sorprendente dada la estrecha relación que el poeta tiene con ella[97].

Finalmente, quiero añadir un punto decisivo para esta interpretación del pasaje. Se trata del uso de νύμφα en el primer verso. La lectura de Adrian Kelly, que sigue a Davies y Finglass[98], depende de que entendamos νύμφα como referido a Helena. La palabra se usa de Helena únicamente en *Il*. 3.130, cuando Iris envía a Helena a la muralla para su entrevista con Príamo en la famosa *Teichoscopia* que precede al duelo entre Menelao y Paris: δεῦρ' ἴθι νύμφα φίλη, ἵνα θέσκελα ἔργα ἴδηαι. En la *Odisea* Euriclea pronuncia idénticas palabras dirigidas a Penélope (4. 743 νύμφα φίλη, σὺ μὲν ἄρ με κατάκτανε νηλέϊ χαλκῷ). La palabra en sí, cuando se aplica a mujeres, designa a la joven casadera, la novia en la ceremonia nupcial y mientras esta es recién casada y aún no ha sido madre, que es el caso con la joven Penélope evocada por las palabras de Agamenón a Odiseo en el Hades (*Od*. 11. 447: ἦ μέν μιν νύμφην γε νέην κατελείπομεν ἡμεῖς). En los otros dos pasajes homéricos para Helena y Penélope el uso parece justificado en ambos contextos. En la *Ilíada*, dos hombres están a punto de batirse en combate por Helena, y en la *Odisea*, Penélope está considerando su difícil situación, empujada a un nuevo matrimonio, con su casa llena de hombres que compiten por ella. Euriclea además había conocido a Penélope como joven novia, recién llegada a la casa de Odiseo.

En Estesícoro, sin embargo, el contexto del pasaje es muy diferente. ¿Por qué entonces llamar a Helena νύμφα? En ningún otro contexto de la lírica arcaica encontramos tal uso para Helena. Esto, me parece, plantea un problema que el reciente trabajo de Davies y Finglass no aclara. Es cierto que Helena, como se ha dicho antes, personifica "la mujer por la que siempre se combate," la joven casadera, y siempre deseable. Pero su uso en este pasaje de Estesícoro es sorprendente si su marido Menelao está presente también en la escena, algo que el texto no indica, como tampoco sabemos si la escena ocurre realmente en Esparta.

Los escasos fragmentos de Estesícoro nos permiten ver otras varias imágenes diferentes de Helena (nunca lamentaremos excesivamente la pérdida de la mayoría de su producción), incluso contradictorias entre sí. Así, en la *Helena*, Estesícoro incluía también la relación entre Helena y Teseo, de la que nace Ifigenia[99]. En cambio, en su *Orestíada* Ifigenia es hija de quien la sacrifica (Agamenón) y de la mujer que lo mata (Clitemnestra), en parte al menos, a causa de ese previo crimen. Es claro que la divergencia en el tratamiento del mito se debe al propósito poético

97 Kelly 2015: 40.
98 Davies y Finglass 2014.
99 Cf. Pausanias 2.22.6 y Bowra 1934.

que Estesícoro se marca en cada una de sus obras: en la *Helena*, esta hija era testimonio del pasado "accidentado" de su madre, y su sacrifico en Áulide, un castigo merecido para Helena por su adulterio; en la *Orestíada*, en cambio, Ifigenia es sacrificada por su propio padre, y justificación de la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra[100].

A pesar de las muchas cuestiones aún no resueltas que la obra de Estesícoro provoca, sí podemos ver, en suma, que sus composiciones delatan (por su extensión, su gran número y la amplia variedad de sus mitos) un poeta cuya carrera tenía aspiraciones panhelénicas desde el principio. Los textos mismos, a diferencia de los de Alcmán por ejemplo, no muestran estrecha relación con ninguna ciudad en particular ni ningún ritual concreto, lo que hablaría a favor de un Estesícoro viajero por todo el mundo griego[101]. Su poesía narrativa se mueve libremente por la geografía mítica griega. Su originalidad en el tratamiento de mitos bien divulgados, la facilidad con que modifica y adapta los relatos según su propósito, ofreciendo diversas (incluso contradictorias), versiones de ellos (muchas, probablemente, locales), lo convierten en un antecesor de procedimientos usuales en poetas posteriores, como Píndaro o Baquílides y los autores de tragedia y comedia en el siglo V[102].

5. Conclusión

Las páginas precedentes han intentado presentar una visión (siempre incompleta y provisional) de las características más notables del tratamiento de los mitos en los poetas líricos de los siglos VII y VI a. C. Diversas tradiciones poéticas, que emplean sus propias lenguas literarias, nos permiten apreciar una enorme variedad de aplicaciones de las historias tradicionales que llamamos mitos. Todos los poetas cubiertos en este trabajo tienen su sello diferenciador, que viene motivado en parte por su individualidad creativa, pero también por las circunstancias en que se desarrolla su canto, el ambiente en que se ejecutaba su obra y la finalidad para la que componían.

Es también necesario subrayar la intensa relación que todos ellos tienen con sus comunidades políticas, religiosas o sociales, su grupo concreto, sea este la ciudad o un círculo más íntimo. Si comparamos la poesía lírica en su conjunto con la gran

---

[100] Finglass 2014: 39. Se ha defendido con vigor que la *Palinodia* y la *Orestíada* se habrían compuesto para su ejecución en Esparta, pues allí Helena recibía culto como diosa y el público habría apreciado la historia de Agamenón situada en Lacedemonia. Finglass 2014: 27-28, sin embargo, ofrece suficientes argumentos en contra: ambas historias gozaban de gran extensión a lo largo y ancho del mundo griego, no solo en Esparta.

[101] Cf. Finglass 2014: 39. Burkert contrasta a Estesícoro con Alcmán, Íbico, Píndaro y Baquílides en este respecto y plantea la posibilidad de que la ejecución de su poesía estuviera a cargo de coros ambulantes (Burkert 1987: 51-53).

[102] Aristófanes, por ejemplo, cita al poeta con frecuencia (vid., en particular, *La paz*), y su influencia se sigue desarrollando después. La comedia ateniense atestigua también la adaptación y ejecución de Estesícoro en el simposio a finales del s. V (vid. Eupolis, *fr*. 395 *PGC*).

tradición de la épica, notamos que los poetas líricos emplean estrategias diferentes al crear y comunicar sus composiciones. La lírica pone el acento en lo concreto: la primera persona, la celebración pública de la fiesta, la sabiduría común que el poeta elabora y comunica en voz propia, el aquí y ahora. El gran lienzo de la mitología ofrece un número ilimitado de historias que forman parte de la experiencia común del poeta y su público. Este patrimonio común se cuenta y se canta en infinitas formas musicales, rítmicas, poéticas, adaptado en cada ocasión a las necesidades del momento[103].

El ejemplo que hemos tomado, la luminosa figura de Helena, nos ha brindado la oportunidad de ver cómo cada poema lírico la trata de forma diferente. Safo contrasta su propia persona poética y su situación personal con la de Helena. Alceo e Íbico ilustran gráficamente los valores éticos del grupo del que forman parte con su historia y Alcmán narra un mito local sobre sus hermanos, los Dioscuros, como paralelo al ritual que celebra. Finalmente, Helena permite a Estesícoro corregir la historia, rectificarla dándole un giro radical, y mostrar con ello las contradicciones que viven armoniosamente en el mito unas junto a otras.

BIBLIOGRAFÍA:

ALLEN-HORNBLOWER, Emily (2016), *From agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Greek Epic and Tragedy*. Berlín-Boston, Walter de Gruyter.

BAKKER, Egbert (1999). "Homeric HOUTOS and the Poetics of Deixis". *Classical Philology*, 94, pp. 1-19.

BARKHUIZEN, Jan H., (1983). "Alcaeus 42 LP, 5", *Mnemosyne*, 36, pp.151-152

BARRON, J. Penrose (1961), "The Son of Hyllis". *Classical Review*, 11, pp. 185-187.

BARRON, J. Penrose (1969), "Ibycus. To Polycrates". *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 16, pp. 119-149.

BASSI, Karen (1993), "Helen and the discourse of denial in Stesichorus' *Palinode*," *Arethusa*, 26, pp. 51-75.

BEECROFT, Alexander J. (2006), 'This is not a true story: Stesichorus's Palinode and the revenge of the epichoric', *Transactions of the American Philological Association*, 136, pp. 47–70.

BEEKES, Robert S.P. (2010), *Etymological Dictionary of Greek. With the assistance of Lucien van Beek*. Leiden-Boston, Brill.

BLONDELL, Ruby (2010), "Refractions of Homer's Helen in Archaic Lyric," *American Journal of Philology*, 31.3, pp. 349-391.

BOEDEKER, Deborah (2012), "Helen and 'I' in Early Greek Lyric", en John Marincola, et al. (eds.), *Greek Notions of the Past in the Archaic and Classical Eras: History without Historians*. Edimburgo: Edinburgh University Press, pp. 65-82.

[103] Los mitos tradicionales, con toda probabilidad, vivían también en canciones que acompañaban la vida diaria de las mujeres, desde el trabajo del telar hasta las nanas. Es difícil reconstruir todas estas voces, en su mayoría perdidas para nosotros. Sin embargo, lo que sí tenemos nos permite, al menos, entreverlas. Vid. el excelente trabajo de Heath 2011 y Colesanti 2014.

BORGES, Cassandra, & SAMPSON, C. Michael (2012), *New Literary Papyri From the Michigan Collection: Mythographic Lyric and a Catalogue of Poetic First Lines*. University of Michigan Press.

BOWRA, Maurice (1934), "Stesichorus in the Peloponnese", *Classical Quarterly*, 28, pp. 115-19.

BROGGIATO, Maria (2014), "Beyond the Canon: Hellenistic Scholars and Their Texts", en G. Colesanti y M. Giordano (eds.), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 46-60.

BUDELMANN, Felix (ed.) (2009), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, CUP.

BUDELMANN, Félix (2018), *Greek Lyric. A Selection*. Cambridge, Cambridge University Press.

BURNETT, Anne P. (1988), "Jocasta in the West. The Lille Stesichorus". *Classical Antiquity* 7, pp. 107-154.

BURKERT, Walter (1987), 'The making of Homer in the sixth century BC: rhapsodes versus Stesichoros", en M. True (ed.), *Papers on the Amasis Painter and his World. Colloquium sponsored by the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Symposium sponsored by the J. Paul Getty Mus*eum. Malibú, CA. The J. Paul Getty Museum, pp. 43–62.

CALAME, Claude (1977), *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque II: Alcman*. Roma: Ateneo & Bizzarri.

CALAME, Claude (1983), *Alcman. Introduction, texte critique, témoignages, traduction et commentaire*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

CALAME, Claude (1991), "«Mythe » et «rite » en Grèce: des categories indigènes?", *Kernos*, 4, 179-204.

CALAME, Claude (2006), "Logiques catalogales et formes généalogiques: mythes grecs entre tradition orale et pratique de l'écriture", *Kernos*, 19, pp. 23-29.

CAMPBELL, David A. (1982-1993). *Greek Lyric, Volumes I-V*. Edited and translated by David A. Campbell. Loeb Classical Library 143. Cambridge, MA: Harvard University Press.

CAREY, Chris (2015), "Stesichorus and the *Epic Cycle*" en P. J. Finglass y A. Kelly (eds.), *Stesichorus in Context*. Cambridge, CUP, pp. 45-62.

CARRUESCO, Jesús (2017), "The Invention of Stesichorus: Hesiod, Helen, and the Muse", en Egbert J. Bakker (ed.), *Authorship and Greek Song. Authority, Authenticity, and Performance*. Studies in Archaic and Classical Greek Song, 3. Leiden-Boston, Brill, pp. 178-196.

CINGANO, Ettore (1989), "Tra epos e storia: La genealogia di Cianippo e dei Biantidi in Ibico (Suppl.Lyr.Gr. 151 Page), e nelle fonti mitografiche greche", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 79, pp. 27-38.

CINGANO, Ettore (1993), "Indizi di esecuzione corale in Stesicoro," in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica.* «Scritti in onore di B. Gentili». Roma, pp. 347-361.

COLESANTI, Giulio & GIORDANO, Manuela (eds.) (2014), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter.

COLESANTI, Giulio (2014), "Two Cases of Submerged Monodic Lyric: Sympotic Poetry and Lullabies," en G. Colesanti & M. Giordano (eds.), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 90-106.

DAVIES, Malcolm & FINGLASS Patrick J. (eds.) (2014), *Stesichorus. The poems.* Edited with introduction, translation and commentary. Cambridge Classical Texts and commentaries 54. Cambridge: Cambridge University Press.

DOHERTY, Carol (1994), "Greek Foundation Poetry: Questions of Genre and Occasion". *Journal of Hellenic Studies*, 114, pp. 35-46.

DOWDEN, Ken (2011), "Telling the Mythology: From Hesiod to the Fifth Century," en K. Dowden & N. Livingstone (eds.), *Companion to Greek Mythology*. Chichester, West Sussex-Malden, MA, Wiley-Blackwell, pp. 47-72.

DOWDEN, Ken & LIVINGSTONE, Niall (eds.) (2011), *Companion to Greek Mythology*. Chichester, West Sussex-Malden, MA, Wiley-Blackwell.

ERCOLANI, Andrea (2014), "Defining the Indefinable: Greek Submerged Literature and Some Problems of Terminology", en G. Colesanti & M Giordano, M. (eds.), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 7-18.

FERRARI, Franco (2010), *Sappho's Gift: The Poet and her Community*. (Trad. al inglés de B. Acosta- Hughes and L. Prauscello del original italiano, Pisa 2007). Ann Arbor, Michigan Classical Press.

FERREIRA, Luísa de Nazaré (2013), *Mobilidade poética na Grécia antiga: uma leitura da obra de Simónides*. Coimbra, Universidad de Coimbra.

FINGLASS, Patrick J. (2014), "Introduction", en Davies-Finglass (eds.), *Stesichorus. The poems.* Edited with introduction, translation and commentary. Cambridge Classical Texts and commentaries 54. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-91.

FINGLASS, Patrick J. & KELLY, Adrian (eds.) (2015), *Stesichorus in Context*. Cambridge, CUP.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2018), *Achilles*. Londres-Nueva York, Routledge.

GRAZIOSI, Barbara & HAUBOLD, Johannes (2009), "Greek Lyric and Early Greek literary History", en Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, CUP, pp. 95-113.

GRIFFITH, Mark (1990), "Contest and Contradiction in Early Greek Poetry," en M. Griffith y D. Mastronarde (eds.), *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of T.G. Rosenmeyer*. Atlanta, pp. 185-207.

HEATH, John (2011), "Women's Work: Female Transmission of Mythical Narrative", *Transactions of the American Philological Association*, 141, pp. 69 104.

HORNBLOWER, Simon (2009), "Greek Lyric and the Politics and Sociologies of Archaic and Classical Communities," en F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge, CUP, pp. 39-57.

HUTCHINSON, Gregory (2001), *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford, Oxford University Press.

KELLY, Adrian (2007), "Stesichorus and Helen", *Museum Helveticum*, 64, pp. 1–21.

KELLY, Adrian (2015), "Stesichorus and Homer", en P.J. Finglass y A. Kelly (eds.), *Stesichorus in Context*. Cambridge, CUP, pp. 21-44.

LAMBIN, Gérard (1992), *La chanson grecque dans l'Antiquité.* París, CNRS.

LARSON, Jennifer (1995), *Greek Heroine Cults*. Madison, University of Wisconsin Press.

LÉTOUBLON, Françoise (2011), "Homer's Use of Myth", en Dowden y Livingston (eds.), *Companion to Greek Mythology*. Chichester, West Sussex-Malden, MA, Wiley-Blackwell, pp. 27-46.

LINCOLN, Bruce (1999), *Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago, University of Chicago Press.

LYONS, Deborah (1997), *Gender and Immortality: Heroines in Ancient Greek Myth and Cult*. Princeton, Princeton University Press.

MARTIN, Richard P. (1989), *The Language of Heroes. Speech and Performance in the* Iliad. Ithaca, Cornell University Press.

MARTIN, Richard P. (1997), "Similes and Performance", en Egbert J. Bakker y Ahuvia Kahane (eds.), *Written voices, spoken signs: tradition, performance, and the epic text*, Center for Hellenic Studies Colloquia. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, pp. 138-166.

MOST, Glenn W. (2006-7), *Hesiod.* Edited and translated. Two volumes. Loeb Classical Texts. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

NAGY, Gregory (1990), *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past.* Baltimore, John Hopkins University Press.

NAGY, Gregory (2007), "Lyric and Greek Myth", en R. D. Woodard (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 19–51.

NICOLAI, Roberto (2014), "The Canon and its boundaries", en G. Colesanti & M. Giordano (eds.) (2014), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 33-45.

OBBINK, Dirk (2006), "A New Archilochus Poem". *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik,* 156, pp. 1-9.

ORNAGHI, Massimiliano (2008), "I policrati ibicei: Ibico, Anacreaonte, Policrate e la cronografía dei poeti della «corte» di Samo". *Annali Online di Ferrara. Lettere*, 3.1, pp. 14-72.

PALMISCIANO, Riccardo (2014), "Submerged Literature in an Oral Culture", en Colesanti y Giordano (eds.), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 19-32.

PODLECKI, Anthony J. (1984), *The Early Greek Poets and Their Times*. Vancouver, UBC Press.

PÒRTULAS, Jaume (2008), *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la història i la llegenda*. Barcelona, Fundació Bernat Metge.

ROBBINS, E. (1991), "Alcman's Partheneion: legend and choral ceremony". *Classical Quarterly*, 44, pp. 7-16.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1976), *Los orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1980), *Lírica griega arcaica. Poemas corales y monódicos 700-300 a.C. Introducciones, traducciones y notas*. Madrid, Gredos.

SBARDELLA, Livio (2012) *Cucitori di canti. Studi sulla tradizione epico-rapsodica greca e i suoi itinerari nel VI secolo a.C.*, Roma (Quaderni di SemRom 14).

SBARDELLA, Livio (2014), "The Trojan War Myth: Rhapsodic Canon and Lyric Alternatives," en Colesanti y Giordano (eds.), *Submerged Literature in ancient Greek Culture. An Introduction*. Berlín-Boston, De Gruyter, pp. 61-75.

SIDER, David (1989), "The blinding of Stesichorus", *Hermes* 117, pp. 423-31.

WEST, Martin L. (1985), *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford, Clarendon Press.

WEST, Martin L. (2006), "Archilochus and Telephos," *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik,* 156, pp. 11-17.

WEST, Martin L. (2014), "Nine poems of Sappho". *Zeitschrift für papyrologie und epigraphik,* 191, pp. 1-12.

WEST, Martin L. (2015), "Epic, lyric, and lyric epic" en Finglass y Kelly (eds.), *Stesichorus in Context*. Cambridge, CUP, pp. 63-80.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von (1900), *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*. (Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, philologisch-historische Klasse nf Bd. 4 Nr. 3). Berlín, Weidmann.

La tragedia griega. La índole de un género

Maria de Fátima Silva
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidad de Coimbra

1. Introducción

Considerar hoy el género 'tragedia', tal como se produjo en Atenas a partir del siglo VI a.C. [1], equivale a considerar no solo la formación, expansión y evolución de un fenómeno dramático en etapas que, en la Antigüedad, se sucedieron sin rupturas, sino también formular una pregunta fundamental: ¿por qué un proceso cultural milenario continúa movilizando creadores y plateas en universos tan distantes en el tiempo y en el espacio, como es, sobre todo, aquel al que corresponde la llamada 'cultura occidental'? Pero, incluso más allá de este, y un poco por todos los continentes, ¿por qué se habrá convertido la 'tragedia griega' en una referencia que el flujo de los siglos no ha conseguido destruir? Tradición, adaptación y recepción son, por tanto, conceptos que se le aplican sin restricciones y que expresan la herencia de una conquista intelectual verdaderamente paradigmática.

Son oscuros, ciertamente, sus orígenes, objeto de hipótesis para las que falta una respuesta definitiva. Pero la propia dinamización de la atención en torno al fenómeno fue creando grandes certezas que, si no satisfacen muchas de nuestras curiosidades, por lo menos nos ayudan a percibir los fundamentos sobre los que se eleva el género tal como los testimonios más antiguos nos permiten vislumbrar. Que la tragedia fue el resultado de una combinación de factores rituales, culturales y políticos, sea cual sea la proporción de cada uno de ellos, parece seguro.

El propio nombre de *tragedia* proporcionó un punto de partida firme para la revelación del proceso. Interpretada como 'canto del macho cabrío' (*trag-oidia*), la justificación para tal término fue encontrada, por los antropólogos y estudiosos de la religión griega, en el sentido ritual de un 'canto premiado con un macho cabrío', o 'canto que acompaña el sacrificio de un macho cabrío', señalando ambas lecturas

[1] Si consideramos las piezas conservadas (exceptuando *Reso*, de autoría y fecha discutibles), cubrimos un lapso de tiempo de cerca de 70 años, con inicio en el 472 a.C., fecha de representación de *Persas* de Esquilo, hasta la derrota de Atenas en la guerra del Peloponeso en los últimos años del siglo. En número, son piezas escasas en proporción a lo que entonces se produjo, incluso si se excluye lo que hubo antes y lo que sucedió a estas décadas.

la vinculación sagrada del canto con el sacrificio de una víctima a un dios protector[2]. Tal vez, en su origen, la tragedia no fuese más que un canto[3] y su objetivo la celebración de un dios querido por la comunidad implicada en el rito; que esos cantos incluyesen las infracciones cometidas por los hombres y el castigo infligido por el dios es también probable[4].

El mito, en la acepción de 'narrativa legendaria', proveniente de una tradición cuya edad y autoría son insondables, vino a reforzar en el ritual el poder de la palabra y a contribuir a la expresión de aquello que afecta al hombre en sus impulsos, anhelos y experiencias más profundas. Cuestiones tan elementales, pero decisivas, como el ciclo de la vida y la muerte, la relación entre el ser humano, el ambiente natural y las fuerzas superiores que rigen el universo, el equilibrio entre la violencia y el deseable orden cósmico, encontraron en la narrativa mitológica un portavoz eficaz y añadieron al ritual una hermenéutica nueva. La tragedia, privilegiando el uso de símbolos, se centró entonces en un ámbito de motivos más amplio que el homenaje a un dios[5].

Con la evolución política de la ciudad, el sentido de colectividad exigió al teatro, como fenómeno reconocido e integrado en la vida de la *pólis*, una reflexión que se fue puliendo a lo largo del tiempo. La interlocución entre la escena y el público hizo del mito una clave de la comunicación. Las viejas historias, de todos conocidas, sufrieron una dramatización y asumieron el papel de un mensaje que el poeta enviaba, sobre todo, a sus conciudadanos, pero también a todos aquellos que, en una época de plenitud como fue el siglo V a. C. en Atenas y en Grecia en general, visitaban la ciudad tocada por la gracia de las musas. Sin perder su identidad en lo esencial, las narrativas tradicionales, ya literariamente consagradas en la épica y en la lírica, se fueron reconfigurando según las necesidades de los nuevos tiempos, en un diálogo que se deseó didáctico cara a la realidad circundante. Nada las vinculaba, ni en el contenido ni en la forma, a una versión o a una estética fija; eran por

---

2 Pickard-Cambridge 1962[2]: 112-4.

3 Parece ir en ese sentido la afirmación de Aristóteles, *Poética* 1449a 16, sobre las novedades que fueron interfiriendo en el (pre)dominio inicial del coro: "El primero que cambió el número de actores de uno a dos fue Esquilo, que también disminuyó las partes del coro e hizo que la parte hablada tuviese un papel predominante".

4 Es, así y todo, restrictivo imaginar que Dioniso y los mitos con él relacionados fuesen el motivo único de estos cantos; que las creaciones dramáticas se interesaran por diversos mitos es lo que las piezas conservadas evidencian con claridad, lo que impide que las tragedias se puedan considerar simples desarrollos de anteriores himnos a Dioniso. Como es bien sabido, es *Bacantes* de Eurípides la pieza que mejor testimonia no solo la ejecución del culto, sino el sentido ambiguo de un dios entendido como un cúmulo de antinomias (extranjero y tebano, rústico y ciudadano, femenino y masculino, inspirador de tranquilidad y delirio) que la ciudad se ve forzada a venerar y absorber. Easterling 2003: 47 señala, sin embargo, el riesgo de hacer de esta pieza una lectura excesiva de lo que puede haber de vínculo entre el culto y la producción dramática.

5 Burkert 1986: 6: "el mito es narrativa aplicada, narrativa como verbalización de datos complejos, supraindividuales, colectivamente importantes".

excelencia maleables y plásticas[6]. Las grandes cuestiones que se planteó la democracia ateniense[7] en su progresivo asentamiento (relacionadas con la guerra, con el ejercicio del poder, con la interacción entre lo individual y lo colectivo, con la gestión social de los géneros en los planos público y doméstico, con la jerarquización de los grupos sociales) tuvieron en el teatro, en particular en la tragedia, su vehículo de expresión. Los grandes poetas (también llamados *didáskaloi* o 'maestros'), aunque sujetos a todos estos presupuestos, no cayeron en la convención y en la monotonía que esta podía traer consigo. En función de su personalidad, talento y gusto personal, a la par del propio fluir de la Historia, fueron modelando sus creaciones a la medida de las nuevas contingencias y haciendo de la tragedia una forma de arte al mismo tiempo tradicional e innovadora. No era especialmente en los temas en donde esa innovación residía, sino en la interpretación que cada uno de los creadores hacía de ellos. El mensaje se sirvió de un método indirecto, simbólico, analógico, para sugerir la profunda relación entre la ficción trágica y la realidad más pura e inmediata; y no solo la ateniense, sino que fue capaz, a partir de ella, de observar 'la vida' en su sentido más universal[8]. Entre tanto, a pesar de esa evolución, los poetas no perdieron nunca la conciencia de su misión esencial: ser los educadores del pueblo, tanto en su comportamiento cívico, como en el juicio estético que fue convirtiendo a los atenienses en un público reconocidamente cualificado.

Es, con seguridad, en la universalización de sus temas y en la flexibilidad propia de los mitos donde reside el milagro de la supervivencia de la tragedia. En cada momento de la historia de la humanidad surgió la oportunidad de regresar a los modelos griegos, o, en particular, atenienses, por múltiples razones; y, si motivos de orden estético y cultural se cuentan entre los fundamentos de esa vitalidad, es sobre todo la oportuna respuesta que la tragedia supo dar a las grandes cuestiones de la vida humana lo que hace de ella un referente inevitable para todo lo que constituye, de forma constante, la existencia. La certeza de que todo lo que experimentamos fue ya vivido por otros que nos precedieron y que encontraron la forma exacta de expresarlo, nos hace decir que podríamos vivir sin la tragedia, claro que sí, pero viviríamos bastante empobrecidos.

---

6 Uno de los grandes desafíos que hoy se plantea a los estudiosos de las piezas es calibrar la cuota de originalidad con la que cada poeta trágico contribuyó a la fijación de nuevas características del mito. Las lagunas que impiden un conocimiento sistemático de la literatura griega no nos dejan tener, en cada caso, la garantía de una valoración correcta. Aun así, el aplauso que saludó las creaciones de los tres grandes nombres de la producción trágica (Esquilo, Sófocles y Eurípides) no deja dudas sobre su talento y capacidad innovadora.

7 Hall 2003: 94 tiene en cuenta la designación de 'tragedia ateniense del siglo V a. C.' que, oportunamente, sustituyó la tradicional denominación de 'tragedia griega clásica', dado el compromiso que su producción manifiesta con la democracia ateniense en particular.

8 Cf. Aristóteles, *Poética* 1451b 1-6: "El historiador y el poeta no difieren por el hecho de que uno escribe en prosa y el otro en verso (...). Difieren por el hecho de que uno relata lo que pasó y el otro lo que podría pasar. (...) La poesía expresa lo universal, la historia lo particular".

2. El origen ritual de la tragedia: diversos testimonios

La noción, derivada de la propia etimología de la palabra, del origen ritual de la tragedia provocó en los antropólogos y estudiosos de la religión una reflexión controvertida, pero fructífera[9]. La idea elemental de la necesidad de una movilización de la comunidad en torno a una divinidad protectora marcó el género trágico, desde su origen, con rasgos que se volvieron indisociables del mismo. De esta manera, el sentido de lo colectivo, así como la confrontación elemental del ser humano con la naturaleza y los dioses, constituirían el pretexto esencial para la expresión solemne vehiculada por un canto y por una coreografía. Y aquí nos topamos con la palabra 'coro' para designar el colectivo de voces y el movimiento que, en torno a un altar, se unía al poder divino, en un contexto ritual o dramático[10].

Pasados los siglos, testimonios de diverso tipo proyectaban una imagen expresiva de esa tragedia remota. Especialmente, los espacios teatrales y el calendario en el que la fiesta dramática se integraba (el teatro de Dioniso en Atenas como espacio emblemático, y los grandes festivales de la ciudad en los que el mismo dios era también honrado con procesiones y sacrificios -Leneas, Dionisias Urbanas, además de un número previsiblemente elevado de festivales locales) se cuentan entre las evidencias que la arqueología restituyó para nuestra consideración. Un altar en el centro de la orquestra y el asiento señalado como del 'sacerdote de Dioniso' que presidía la fiesta, referencias emblemáticas en el también llamado 'teatro de Dioniso', en Atenas, profundizan en ese testimonio[11]. La prioridad dada al coro, heredero natural del antiguo ditirambo al que la tragedia clásica dio todavía enorme relevancia, queda patente en el amplio espacio a él consagrado.

Finalmente, no menos importante es el testimonio proporcionado por aquellos que fueron los primeros teóricos del teatro ya en la Antigüedad; por la escasez de vestigios de una primera teorización que acompañara al fenómeno durante el siglo V a. C. (de la que los sofistas y los propios poetas dramáticos, como el comediógrafo Aristófanes, por ejemplo, fueron responsables[12]), Aristóteles, en la reflexión

---

9 Burkert 1986: 29: "Los mitos son narrativas tradicionales ligadas a rituales".

10 Henrichs 1995: 59: "De hecho, adquieren una identidad dramática más compleja cuando perciben su danza coral como una reacción emocional al evento en el escenario y asumen una postura ritual que funciona como un vínculo entre la realidad del culto de las Dionisias Urbanas y el mundo religioso imaginario de las tragedias".

11 Cartledge 2003: 19 identifica el pasado ritual con las ceremonias que continuaban envolviendo la representación teatral propiamente dicha: "Durante las Dionisias, no se ahorraban esfuerzos para impresionar a todos los participantes, atenienses o extranjeros; desde el principio este era un ritual de la ciudad como ciudad: no solo a través de ceremonias estrictamente religiosas (procesión y sacrificio), sino también a través de ceremonias más específicamente políticas ejecutadas dentro del teatro antes de que la representación comenzara". Todo este envoltorio podría ser una contribución al efecto de las propias piezas, cuando en ellas estaban integrados rituales semejantes, que el espectador veía ahora en escena después de haberlas experimentado en el propio festival.

12 Fue por acción de los sofistas por lo que la literatura griega, con una vida ya de al menos tres siglos, profundizó en la reflexión teórica sobre su naturaleza, estrategias y modelos; más que ser el resultado

que dedicó al asunto, se convirtió en una fuente de información prioritaria. Sujeto ya a dudas, el Estagirita mismo admite que las tragedias provenían de dramas más humildes, de palabras sencillas, formas todavía en desarrollo, que comportaban incluso algo de burlesco[13], teniendo como punto de partida el llamado 'ditirambo' (1449a 11), un canto con referencias dionisíacas. A partir de ahí, Aristóteles elaboró una caracterización minuciosa de la tragedia como la conoció el siglo V a. C., estableciendo diferencias con géneros que compartían una solemnidad equivalente, como la épica.

Las piezas conservadas, a pesar del tiempo que las separa de los orígenes del género, son aun así la proyección de un pasado. En los temas de fondo, como la forma coral que continúan privilegiando, dejan ver el núcleo esencial que las relaciona con el antiguo ditirambo. Tal vez la pregunta sobre la preferencia por Dioniso como divinidad tutelar de este fenómeno sea pertinente. Más que por su relación con la fertilidad y la acción embriagadora del vino, el dios fue visto como símbolo de transgresión, alienación, metamorfosis, *anomía*, paradoja, todas ellas características distintivas de la representación teatral[14].

Más allá de la presencia divina en su contexto matricial, la tragedia siguió incluyendo la influencia de los dioses como un factor indisociable de los acontecimientos humanos. A las divinidades se les consintió entrar en escena, intervenir directamente en el terreno pisado por los hombres. Sobre todo, el teatro de Esquilo pone en movimiento dioses determinantes en la evolución de los acontecimientos, como es el caso flagrante de Apolo, Atenea y las Erinias, en *Euménides*; o trae a escena fuerzas ocultas, como el fantasma de Darío, en *Persas*. En otro plano, Eurípides popularizó los *dei ex machina*, reservando a las epifanías divinas, sobre todo en el cierre de las piezas, la solución de las tensiones humanas (e.g., *Hipólito, Troyanas, Ión, Helena, Orestes*). Pero, independientemente de su presencia visible, los dioses continuaron siempre actuando más o menos a distancia, como "habitando esa otra dimensión desconocida de la existencia, que los mortales solo tímidamente alcanzan y, por supuesto, demasiado tarde"[15].

---

de alusiones esporádicas como hasta entonces había sucedido, la crítica literaria pasó a obedecer a un objetivo bien determinado y metodológicamente claro. La consideración sobre los orígenes, esencia y expresión de la poesía, en una sociedad donde el fenómeno poético tenía tanto relieve, encontraba, en el propio crecimiento intelectual del siglo V a. C., un contexto propicio. A su vez, la comedia, al asumir un papel crítico sobre el contexto 'político' inmediato, hizo también de la caricatura trágica uno de sus motivos preferidos. Por lo demás, la popularidad y la naturaleza agonística de los festivales imponía la discusión e invitaba al cotejo, en una búsqueda de criterios para definir los méritos relativos y para alcanzar una doctrina segura sobre el drama. A propósito de la difusión del tema de la crítica literaria entre los autores de comedia griega antigua, vid. Silva 1997[2].

13 Cf. Aristóteles, *Poética* 1449a 13-4: "la tragedia evolucionó poco a poco al mismo tiempo que se desarrollaba todo lo que le era inherente"; 1449a 20-1: "después de un período de pequeñas historias y de lenguaje burlesco, debido a que se había desarrollado a partir de lo satírico".

14 Zeitlin 1990: 63-96.

15 Zeitlin 1990: 79.

3. TRAGEDIA Y MITO: SENTIDO CULTURAL DE LA TRAGEDIA

El mito y la capacidad de añadir al ritual una narrativa de fuerte poder simbólico constituyó un paso importante en la evolución temática y estética de la tragedia[16]. Una tradición ya secular[17] ponía a su disposición no solo ciclos narrativos (de Troya, de Micenas, de Tebas), sino también patrones estéticos que géneros precedentes, sobre todo la épica y la lírica, habían ya ensayado y establecido[18]. Se multiplicaron las propuestas, unas con mayor popularidad que otras, pero con una permanencia que de alguna forma circunscribió la capacidad de elección de los poetas. Es cierto que, entre las piezas conservadas, hay una, *Persas* de Esquilo, que atestigua la alternativa histórica como una posibilidad concurrente con el mito; pero no basta para desalojar la tradición mítica del verdadero pedestal en el que la tragedia la colocó. Si nos limitamos a entretejer algunos comentarios sobre los mitos más populares[19], como paradigmas de un cierto patrón de trama de una historia, podremos verificar cómo hay alguna constancia en sus preferencias. En primer lugar, los temas desarrollan motivos permanentes y se expresan en versiones radicales; en la simbología subyacente, la reflexión sobre las grandes cuestiones humanas (violencia y sufrimiento, justicia y castigo, fugacidad y límites humanos, tensiones entre lo racional y lo irracional, destino y voluntad, individual y colectivo) sustenta en buena parte la narrativa. Esta, a su vez, tiene por norma la concentración en un episodio delimitado, de modo que de ahí se extraiga un enorme vigor; vigor que se traduce en sufrimiento y gran exaltación emotiva, que en el espectador habrá de repercutir en el despertar del terror y la piedad (Aristóteles, *Poética* 1449b 27).

En cualquiera de los tres casos que enunciamos (los episodios que se desarrollaron en torno a Troya, Micenas o Tebas), la guerra ocupa sin duda un lugar relevante. Como momento de crisis, el enfrentamiento armado cuestiona los impulsos más elementales del ser humano, su bestialidad innata y la progresiva racionalización de esa tendencia, aderezada con propósitos y objetivos, como la ambición, la venganza, el castigo. A pesar de tratarse de un fenómeno colectivo por excelencia, la guerra integra a sus 'héroes', los jefes a los que se debe la iniciativa de las hostilidades, como también, en plena campaña, se les atribuye la gestión del destino de

---

16 Sobre el mito escribe Burkert 1986: 1: "Un mito es ilógico, inverosímil o imposible, quizá inmoral y, de cualquier modo, falso, pero al mismo tiempo compulsivo, fascinante, profundo y digno, cuando no incluso sagrado"; y más adelante (1986: 29): "El mito sería 'la parte hablada del ritual', el ritual 'la ejecución del mito', sin que, en cualquier caso, cada mito sea obligatoriamente indisociable de un ritual preciso".

17 Hay mitos documentados, en palabras o en figuras, desde el final del siglo VIII a. C., pero posiblemente mucho más antiguos de lo que podemos identificar de forma concreta. De todos modos, el mito tenía el sabor de una historia del pasado, contrariamente al aroma próximo de un episodio histórico como el de *Persas.*

18 Sobre todo los antiguos poemas de Homero y del ciclo épico y las creaciones líricas de Estesícoro.

19 Aclara Aristóteles, *Poética* 1453a 18-20: "Primero los poetas aprovechaban cualquier historia al acaso, pero ahora las más bellas tragedias son compuestas sobre un número reducido de familias ...".

sus subordinados. De terreno favorable a la conquista de la gloria, como la épica lo entendía, el campo de batalla se convirtió en un laboratorio en el que la inevitable propensión del ser humano hacia el exceso, la falta de ponderación y el error encuentra múltiples oportunidades. Con la ambición o el exceso de sus elecciones, los poderosos son responsables de una inconmensurable carnicería, entre los vencidos, cierto, pero también entre los vencedores, manifiesta en el papel de las víctimas que representan la factura a pagar por la desmesura humana.

A distancia del terreno de combate, la vida civil sigue su curso, reflejando ella también las consecuencias del proceso. Porque las decisiones que afectan a los directamente implicados en la confrontación no dejan inmunes a aquellos que, por edad o condición, no son partícipes activos en la lucha, pero siguen siendo sus víctimas, o incluso los principales afectados por la crueldad de la ausencia, del abandono, de la humillación, de la esclavitud que de una u otra forma la guerra siempre trae consigo. Desde esta perspectiva, la guerra pasa a tener género, deja de ser un fenómeno masculino para integrar a las mujeres y niños, a ganar una proyección verdaderamente universal. La propia experiencia que la realidad histórica del siglo V a. C. impuso a los griegos en lo que respecta a los conflictos armados, justifica la insistencia en los efectos destructivos de la guerra; más allá de la valoración de la insignificancia de los motivos ante la dimensión del sufrimiento, o del cuestionamiento de la gloria ante el precio a pagar (*Agamenón*, *Áyax*, *Helena* entre otras), la tragedia proyectó un foco más intenso sobre la posguerra; muertos los héroes, es en la sociedad civil, impotente y humillada ante el vencedor, donde se viven las horas más dramáticas del conflicto (*Hécuba*, *Troyanas* y *Suplicantes* de Eurípides son ejemplos sobresalientes).

Igualmente sugestivo y polivalente es el motivo de las consecuencias sociales y domésticas de la ausencia del guerrero. El *nóstos*, como conjunto de peripecias ocasionadas por la reinserción del guerrero en la ciudad y en el *oîkos*, con un precedente claro en la *Odisea*, provocó en la tragedia diferentes tratamientos. Más allá de las diferentes circunstancias del combatiente que llega (ora vencido, como Jerjes, en *Persas*, ora victorioso, como Agamenón en la pieza a la que da título) y de la acogida que le dispensa la comunidad en general (en la que la reprobación por las víctimas causadas predomina), la repercusión doméstica de la ausencia interactúa con la figura de la 'reina regente', introduciendo en el episodio una confrontación de géneros y competencias respectivas; si Atosa, en *Persas*, es la reina que espera el regreso del legítimo dueño del poder, Clitemnestra, en *Agamenón*, encarna un falso competidor que no está dispuesto a abdicar de una autoridad que le conviene a su naturaleza de 'mujer de masculina voluntad'. En fin, Deyanira en *Traquinias* es ejemplo de esposa que mata al héroe ausente a su regreso sin saberlo; en cuanto a Helena, en la pieza de Eurípides a la que da título, encarna la esposa fiel y la aliada en un proyecto de fuga y de retorno.

Pero la guerra no es un proceso estrictamente humano, del mismo modo que en todos sus actos el hombre es responsable, pero no inmune a la influencia de fuerzas mayores que lo trascienden. Llámense dioses o destino, algo difícilmente accesible o incluso incomprensible desafía la capacidad de entendimiento y de decisión que la vida impone al ser humano. El diálogo con esas fuerzas es inevitable, la percepción de sus superiores designios un proceso de aprendizaje que el hombre, pese a su voluntad o resistencia, se ve forzado a adquirir. La lucidez, en toda la crisis que la guerra instala, va siendo conquistada a precio elevado, y sirve de patrón para todos aquellos a quienes se les da la oportunidad de observarla y escrutarla.

El estatuto regio o aristocrático de los personajes es un factor condicionado por la tradición épica y lírica de los propios mitos, que conceden prestigio a las grandes familias y a las ciudades a las que están ligados. Pero sirve también para incrementar el poder del paradigma. Porque son de condición elevada, los agentes de la historia asumen un carácter de modelo y añaden a los diferentes episodios el patrón de lo humano y de las emociones que cada vivencia comporta[20]; porque son convencionales, estos personajes contribuyen a una abstracción o universalización de ciertas características o comportamientos, que van más allá de lo inmediato concreto. A lo largo de los años, la tragedia fue aproximando a los personajes de la tradición a la realidad de los tiempos democráticos; de sus antecesores épicos, los nuevos Agamenones, Menelaos o Ulises conservaron apenas el nombre y algunos rasgos identificativos generales, para pasar a encarnar a los demagogos o políticos, con sus ambiciones, mediocridad y oportunismo, humanizando cada vez más el relato trágico.

Simultáneamente, la tragedia va admitiendo la inclusión cada vez más destacada de las llamadas 'figuras menores', en general personajes anónimos y básicamente funcionales, como el mensajero, el pedagogo, el ama, por ejemplo. Con el tiempo, la potencialidad de estas figuras obtuvo un mayor reconocimiento; al cumplimiento de su función (traer noticias relevantes de un contexto distante de la escena, o acompañar discretamente a sus señores), se añadió una mayor autonomía, o, incluso, una interacción expresiva con los protagonistas. Mensajeros y siervos ganaron entonces vida propia, capacidad de decidir, de aconsejar, de tomar iniciativas, al mismo tiempo que sirvieron de contrapunto a las actitudes, más o menos discutibles, de los dueños del poder o de los aristócratas. El Vigía creado por Esquilo, en *Agamenón*, o el Ama de Orestes en *Coéforas*, como las de Medea, en la pieza del mismo nombre, o de Fedra, en el *Hipólito* de Eurípides, el Anciano siervo del Atrida, en *Ifigenia en Áulide*, el Labrador, marido de Electra, en la *Electra* de Eurípides, son paradigmas de diseño de figuras que, a pesar de una actuación secundaria, tienen una colaboración efectiva en el perfilamiento de los acontecimientos y en la configuración de sus señores.

[20] Hall 2003: 98 ve también, en la tragedia, un propósito de "usar la autoridad del pasado para dignificar y legitimar el presente".

El núcleo de personajes envuelve diferentes encadenamientos, de género, de edad, de condición social. La variedad progresiva que la estructura de las piezas va comportando suscita contrastes y va acercando los mitos, y los hombres que los viven, a una convivencia más íntima y personal con cada espectador. El diseño psicológico va ganando más fuerza en un modelo de teatro esencialmente 'político' a medida que los personajes no se limitan a actuar, sino que se explican. En Sófocles, el creador de grandes figuras heroicas, esta profundización sirve para establecer contrastes de carácter o para proyectar la grandeza de alma de algunos personajes; Eurípides va más lejos y permite la diversificación de figuras de acuerdo con diferentes niveles de edad, sociales o de género, con ideas y sentimientos distintos.

El flujo generacional en el que se asientan, de un modo constante, las narrativas míticas, vuelve relevante el factor de la genealogía y con ella la maldición o destino al que cada núcleo familiar está sujeto. Una maldición y fatalidad, o condicionamiento genético, recaen sobre cada familia, desencadenando en cada generación una tendencia hacia comportamientos o desvíos similares. Las relaciones más elementales de padre, madre e hijos pueden perturbarse y producir tensiones que llevan al asesinato y al incesto, en lugar de a la deseable solidaridad; y porque los actos violentos ocurren con frecuencia dentro del mismo núcleo familiar, colocando a parientes próximos en el papel de asesinos y víctimas, tanto más intensas son las emociones implicadas (cf. Aristóteles, *Poética* 1453b 19-22). La amplitud de perspectiva justificó la práctica de la llamada 'trilogía temática'[21], la secuencia encadenada de tres piezas cada una de ellas dueña de una autonomía y de una lectura propias, pero que gana mayor aliento si se observa desde un punto de vista secuencial. Como es bien sabido, la *Orestía* de Esquilo, constituida por *Agamenón*, *Coéforas* y *Euménides*, único caso conservado de esta práctica, es un ejemplo elocuente de la misma.

4. La politización del ritual: la función 'política' de la tragedia

El proceso que condujo a la plenitud de la tragedia está estrictamente relacionado con la evolución de la propia democracia ateniense, aunque, en sus inicios, coincida con la tiranía de los Pisistrátidas (c. 545-528 a. C.)[22]. Sin duda la absorción por el ritual del arte dramático sirvió al objetivo de propaganda y afirmación de un régimen político[23]. Atenas, reconocida como centro cultural y artístico de primer orden en el mundo griego, estaba destinada a servirle de escenario.

---

[21] Incluso 'tetralogía', si tuviéramos en cuenta el drama satírico que seguía a las tres tragedias.

[22] Tendría lugar en 534 a. C. la primera representación trágica presentada en un concurso dionisíaco.

[23] Considera Easterling 2013: 45 que alguna interpretación particular del culto de Dioniso por los atenienses en la época de instauración del régimen democrático justificó este redimensionamiento. Insiste en la misma idea Longo 1990: 16, "Tenemos buenas razones para pensar que la historia del teatro ateniense es también la historia de una progresiva urbanización de rituales dramáticos".

Que el Estado integrara las representaciones teatrales en los grandes festivales de la ciudad y los colocara bajo los auspicios de su patrocinio y organización, fue un paso esencial para convertir el ritual en arte[24], arte que asumía, por las propias condiciones que le eran concedidas, un papel de intervención política. No quiere esto decir que tal condición significase control o censura, pero ciertamente coartaba la noción de autonomía creativa como la entendemos hoy e imponía a los creadores el sentido de una responsabilidad en las opciones temáticas y estéticas. A través de sus elecciones, los grandes poetas asumían la función de incentivar una verdadera identidad y ciudadanía en la sociedad ateniense, proyectando en escena las grandes cuestiones que se planteaban en su día a día e interpelándolas en sus implicaciones y sentido más profundo[25].

A la par de las instituciones democráticas, como la asamblea o los tribunales, el teatro se constituyó en una verdadera tribuna pública o nueva instancia de ejercicio de una ciudadanía informada. En todo el proceso que acompañaba la organización de los festivales y su materialización, implicando a las autoridades de la ciudad, patrocinadores, poetas, actores y público, se compartía una misma ideología, dada su cualidad común de ciudadanos en una democracia. A su vez, el coro[26], como una voz colectiva, aseguraba, en la ficción dramática, una camaradería entre la escena y el público, emitiendo opiniones sobre los acontecimientos, ampliándolos y relacionándolos más allá de los límites de la escena concreta e invitando a la audiencia a una reflexión sobre sus motivaciones profundas. Más que de comentador, el coro podía desempeñar también una función prioritaria en los acontecimientos, al caer sobre sus miembros lo esencial de la acción; así, el coro de *Persas* tiene, en la pieza de Esquilo, un papel decisivo, en la medida en que es sobre él, como representante de todo un pueblo, sobre quien las consecuencias inminentes de los acontecimientos van a incidir[27]; o, incluso, interactuar con el protagonista, con el que frecuentemente

---

[24] En su organización, el teatro implicaba en el interés colectivo a las instancias públicas y privadas. El patrocinio para su organización se contaba entre las múltiples liturgias a las que los ciudadanos de mayor poder económico se veían compelidos y de las que, en contrapartida, podían obtener visibilidad y dividendos honoríficos. Fue, así, por efecto de una especie de tasa fiscal como los grandes festivales obtuvieron patrocinio. Figuras distinguidas como Pericles (corega de *Persas* de Esquilo, en 472 a. C.) dejaron su impronta en el prestigio alcanzado por la tragedia, encargándose de la *khoregía* de representaciones memorables. Sobre la relación entre el teatro y la *pólis*, vid. Longo 1990: 12-9, que resume en estas palabras la 'función' cívica del teatro: "consolidar la identidad social y mantener la cohesión de la comunidad".

[25] Son diversas las afirmaciones sobre la función didáctica de los poetas, desde luego en la comedia, que seguía, con mirada crítica, la evolución de su compañera en los festivales dionisíacos (cf. Aristófanes, *Ranas* 1008-10, 1052-3, 1482-99). Entre los comentaristas modernos, el reconocimiento de esta misma misión es claro; cf., e. g., Zeitlin 1990: 70: "... el universo trágico es aquel en el que el elemento específicamente masculino (actor, espectador, o ambos) debe descubrirse diferente de aquel que originalmente imaginaba", es decir, una escuela de ciudadanos. Es, de hecho, innegable que el paso de la ignorancia al conocimiento constituyó uno de los procesos intrínsecos al sentido de la tragedia.

[26] Cf. Goward 1999: 12.

[27] Romilly 1973: 29 aprecia la naturaleza frecuentemente vulnerable de estos coros que, por la edad (coros de ancianos como los de *Persas* o *Agamenón*), o condición (como los coros de mujeres de *Siete contra*

comparte personalidad y estatus, proporcionándole estímulo, consejo, consuelo o, también, palabras de censura y advertencia[28]. La intervención de la tragedia era, por tanto, tanto más relevante por cuanto colaboraba en una mudanza profunda de la vida colectiva generada por el régimen democrático[29]. El recurso al ritual y a mitos bien conocidos aseguraba un entendimiento beneficioso y la sintonía entre la escena y el público, expresados ahora por un discurso que proyectaba los debates de lo cotidiano de la *pólis*.

En este permear entre lo cotidiano político y el teatro, las vivencias democráticas y sus instituciones se fueron infiltrando en la escena. La *Orestía* es, con seguridad, un marco fundamental de esta temática. Un crimen de adulterio y homicidio conyugal centra la primera de las tres piezas, convirtiendo en víctima al victorioso guerrero y exitoso señor de la poderosa Micenas, Agamenón, a manos de una esposa traidora y resentida. Razones de orden hereditario, doméstico, personal y cívico se entrecruzan para justificar este gesto de violencia. Gesto al que la pieza siguiente da respuesta al centrar su acción en un nuevo crimen, esta vez un matricidio, que implica a los hijos de la víctima empeñados en una venganza al mismo tiempo legítima e intolerable. Y para coronar esta secuencia de crimen y castigo, *Euménides* viene a rematar un proceso que sería de nueva violencia, salvo porque la intervención divina con la creación de un tribunal superior viene a traer a un modelo automático de justicia la pacificación que el proceso civilizador parecía exigir. Hombres y dioses reunidos como agentes de un momento de cambio emblemático encuentran en la absolución ponderada del reo la expresión de un nuevo orden, que juzga de forma rigurosa, pero sin dejar de sopesar razones y argumentos. Más allá de todos los presupuestos que unen, en un comportamiento similar, diferentes generaciones de descendientes de Atreo, la *Orestía* proyectaba simbólicamente la evolución de la sociedad humana en su conjunto hacia un momento en el que, bajo la tutela de una Atenas superior, se daba un paso determinante en las relaciones humanas con la fundación de la institución judicial.

Muy sugerente de la capacidad versátil de la tragedia en función del contexto es el testimonio de aquellos casos en los que una misma temática regresa por iniciativa de diferentes poetas y en momentos diversos de la experiencia democrática ateniense[30]. Fue así como, justo 50 años después de la *Orestía* (458 a. C.), Eurípides reconstruía el juicio de Orestes (*Orestes*, 408 a. C.) en moldes tan distintos que

Tebas o de dos tragedias tituladas *Suplicantes*), quedan expuestos al vendaval de los acontecimientos de los que son blanco.

28 E. g., el coro de Tebanas en *Siete contra Tebas*, en su enfrentamiento con Eteocles; o los coros femeninos solidarios con diferentes protagonistas, como los de *Troyanas, Hécuba, Helena* o *Ifigenia en Áulide.*

29 Goldhill 2003: 54-68.

30 Quizá el caso más significativo sea el que establece una relación temática entre *Coéforas* de Esquilo y cada una de las *Electras* de Sófocles y Eurípides sobre el tema de la venganza de Orestes; pero igualmente sugestiva es la interlocución entre *Siete contra Tebas* de Esquilo y *Fenicias* de Eurípides, sobre la guerra entre los dos hijos de Edipo por el poder en Tebas, o *Agamenón* de Esquilo e *Ifigenia en Áulide* de Eurípides a propósito del sacrificio de Ifigenia y las relaciones dentro de la casa real de Micenas.

podía justificar, en lugar de la absolución del reo, su condena a la pena máxima de lapidación. Esto se debía a que los tribunales que lo juzgaban eran, en un caso y otro, muy diferentes: el viejo Areópago con todo su prestigio en Esquilo, los tribunales democráticos con todas sus inconsecuencias en Eurípides; el propio crimen perdía la legitimidad de un castigo retributivo para volverse un acto enloquecido de un *serial killer* en potencia. La importancia de la palabra y del *agón* (el hecho de esgrimir argumentos), un elemento intrínseco a la literatura y cultura griegas desde sus inicios, penetraba también el teatro; bajo la forma de largos monólogos o de antinomias retóricas, temas y personajes ganaban nitidez y se volvían reconocibles a la luz del propio comportamiento cívico[31]. También en este caso, las prerrogativas proclamadas por Apolo y por las Erinias en nombre de un orden divino que estaba cambiando, y que el juicio esquileo presuponía, daban lugar a argumentos controvertidos e irreconciliables dictados por las pasiones e intereses humanos. La justicia manifestaba, en paralelo a la democracia, señales inequívocas de deterioro, en un tiempo en el que la crisis política y social se instalaba en la *pólis.*

Incluso en temas de inspiración mítica, aplicados, desde una perspectiva global, a la experiencia democrática ateniense, hay ejemplos de creaciones que proyectan, de forma más directa, la realidad sociopolítica del momento. Así, en el contexto simbólico de Tebas, Sófocles usa, en *Edipo rey*, una peste que asola la ciudad y amenaza la supervivencia del pueblo y del monarca; la relación con la enfermedad que, en el 429 a. C., apenas comenzada la guerra del Peloponeso, diezmaba Atenas se vuelve sugestiva; y, ciertamente, bajo la evidencia del fenómeno, el poeta suscitaba una reflexión sobre sus causas más profundas, en la que la determinación divina unida a la actuación humana no dejaría de tener un papel. Sin forzar propiamente una relación directa, el paralelo entre la Atenas real y la Tebas mítica universalizaba el problema y profundizaba en las razones. Del mismo modo, el famoso caso de Melos (415 a. C.), isla cuya población fue diezmada por Atenas, muertos los hombres y esclavizadas las mujeres y los niños, durante la guerra del Peloponeso, en una actitud profundamente imperialista, encontró proyección en la trilogía troyana de Eurípides, de la que nos queda *Troyanas*.

Otra cuestión sensible se evidenciaba también: la que enfrentaba al hombre y la mujer como agentes sociales en la casa y en la ciudad. La visibilidad que la mujer, en el plano social, ganará a costa de la propia guerra a la que el siglo V a. C. estuvo particularmente sujeto, la proyección de una personalidad fuerte y desconocida que la ausencia del señor de la casa hacía crecer, tuvo un ejemplo en Clitemnestra, como en tantas otras mujeres fuertes, racionales y con iniciativa: Electra, Medea, Hécuba, Antígona, todas ellas viviendo situaciones de excepcionalidad en función del exilio

[31] Cf. Cartledge 2003: 14: "Los atenienses, de hecho, (...) tenían una reputación formidable, y no del todo inmerecida, de litigantes que rivalizaba con su reputación de frecuentadores del teatro, siendo su experiencia en un campo fácilmente transferible al otro".

o la guerra[32]. Eurípides fue, para la apreciación del conflicto entre géneros y para la revelación de las particularidades emocionales de la mujer, autor de reconocido prestigio[33]. Se atrevió a presentar la violencia de los sentimientos, o de las motivaciones que justifican actos extremos, como el filicidio para siempre asociado a Medea (*Medea*, 431 a. C.), o el infanticidio que Hécuba usó como arma de venganza contra los que traicionaron su amistad (*Hécuba*, c. 425 a. C.). Pero sobre todo encontró para esos gestos de ferocidad argumentos, justificando las desviaciones del comportamiento con la agresión intolerable en circunstancias extremas. Al dar valor a lo femenino, Eurípides infiltraba en la tragedia sus célebres *oikeîa prágmata* (Aristófanes, *Ranas* 959), o 'asuntos domésticos', un avance destacado en la profundización, en el individualismo y en las pasiones humanas. Gracias a su intervención, la tragedia tendió a apreciar la exageración sentimental y la banalidad de las circunstancias, imitando la experiencia de vida del ciudadano común; adulterios, incestos, violaciones, homicidios entre parientes y sus motivaciones íntimas, ganaron visibilidad creciente[34].

La dispersión en diferentes ciudades del territorio helénico, la natural propensión de los griegos a emigrar, buscando en otras partes del mundo una mejor calidad de vida, como también la confrontación que las guerras les impusieron con otros grupos étnicos fuera de sus fronteras, trajeron la temática del conflicto cultural a un primer plano[35]. Esta experiencia conoció en la tragedia dos tipos de planteamiento: el del tratamiento de los exiliados, aquellos que se veían por diferentes motivos despojados de la pertenencia a la *pólis* o que recurrían a ella como un refugio seguro, o el de la configuración de los bárbaros, en oposición a la tradición cultural griega.

La situación del exiliado y del suplicante tiene en la tragedia un tratamiento relevante. La fragilidad en la que se encuentran aquellos que son víctimas de la separación de su patria implica la discusión sobre conceptos como el de *xenía, eusébeia, hiketeía, kátharsis, díke* relacionando la vulnerabilidad del que suplica asilo

---

[32] Lo que no significa que la tragedia presentase retratos directos de la realidad; difícilmente la práctica social ateniense consentiría comportamientos como los de Antígona, Clitemnestra o Electra, en el plano social o doméstico. Parece, sin embargo, fuera de duda que la reflexión que la tragedia se permite sobre estas mujeres de personalidad fuerte y de determinación en su carácter les fue sugerida por las alteraciones sociales profundas que la guerra justificaba. Más allá de estas figuras de carácter fuerte, la 'mujer trágica' revistió una multiplicidad de perfiles: e. g., el de doncella o esposa virtuosas, como Ifigenia o Alcestis, el de mujer adúltera como las célebres Fedras, Estenebeas y Melanipas euripideas, o el de aquellas que fluctúan entre vicio y virtud, como Helena, o el de las que la guerra somete a sufrimiento, como Andrómaca, o Políxena; cf. Powell 1990, Ghiron-Bistagne, A. Moreau 1994/1995, Foley 2001.

[33] Sobre la inclusión de personajes femeninos en la tragedia y su historia, cf. Hall 2010: 19-20.

[34] Hall 2003: 95 subraya "la heterogeneidad social y el conflicto" como las marcas más apreciables de la tragedia y añade: "Algunos estudiosos hoy en día defienden que es el encuentro con la diferencia, con el 'otro', lo que constituye la dimensión dionisíaca del género". Cf. también Aristóteles, *Poética* 1453b 20-4, que aplaude las tensiones paradigmáticas que se generan dentro del núcleo familiar.

[35] Por lo demás, la propia tradición literaria, a partir del referente de la *Ilíada*, estableció un código de lectura para oponer Oriente y Occidente, griegos y no griegos.

y protección con la generosidad de quien puede prestar socorro. Lo que está en causa, más que una norma cívica, es una imposición divina exigida por la suprema autoridad de Zeus *Xénios*. *Suplicantes*, título de dos piezas, una de Esquilo y otra de Eurípides, glorifican ambas la superioridad moral de dos ciudades griegas, Argos y Atenas, al acoger a mujeres desprotegidas poniendo en riesgo la propia seguridad. Atenas sobre todo, como ciudad ideal en la práctica de la *xenía*, merece también alabanza en *Heraclidas* y *Heracles Furioso* de Eurípides, o en la preferencia que le conceden las mujeres de Troya ante un destino de cautiverio (*Troyanas* 208-9). Desde otra perspectiva, el exilio como castigo de los crímenes cometidos hace de Orestes, el vengador de Agamenón y matricida, protagonista de diferentes penas de exclusión (Esquilo, *Orestía*, Sófocles, *Electra*, Eurípides, *Electra*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Orestes*); o de Polinices (Eurípides, *Fenicias*), el heredero despojado de la herencia paterna. En contrapartida, tanto Casandra (Esquilo, *Agamenón*) y Andrómaca (Eurípides, *Andrómaca*), símbolos de la derrota en la guerra y sus consecuencias para las mujeres, como *Medea*, una extranjera de la Cólquide a la que la pasión arrastró, huyendo de su patria, a Corinto, son objeto de repudio o xenofobia y centro de fuertes tensiones sociales. Por su parte, *Helena* e *Ifigenia entre los Tauros* abordan la misma cuestión, pero a la inversa, sometiendo a los griegos en el exilio al trato salvaje de pueblos inhóspitos y agresivos. Todas estas variantes del tema 'exilio' dejan clara la vinculación entre el ciudadano y la polis, vital para el ateniense del siglo V a. C.

También en el plano bélico, en el que el contraste de culturas conocía otro escenario, la tragedia encontró fuente de inspiración para el mismo motivo. La más antigua de las tragedias que conservamos, *Persas* de Esquilo (472 a. C.), es ejemplo de una cierta perspectiva en el tratamiento del tema. Inspirada en un episodio histórico[36], la paradigmática batalla de Salamina, donde se concentró uno de los momentos decisivos en el enfrentamiento entre griegos y persas (480 a. C.) por la libertad de Grecia ante la arremetida del gran imperio oriental, esta pieza es también una valoración de dos mentalidades y dos patrones de vida colectiva que determinaron el resultado. Es cierto que los dioses estaban allí, para garantizar el castigo de aquellos que osaron ofender, con un rasgo de *hýbris*, al dios del mar, sometiendo a Posidón al yugo, en la célebre metáfora esquílea. Pero no fue menos decisivo para la imprevisible victoria griega el *êthos* de cada uno de los bandos, valorado según criterios característicos: número, grande o pequeño, de medios involucrados, armas de combate, nociones de liderazgo, ideales capaces de movilizar a la población.

La radicalización antinómica que Esquilo trazó entre el griego y el bárbaro sufrió, con el tiempo, una progresiva corrección. Y una vez más Eurípides, el poeta

[36] Pocas parecen haber sido las tragedias que tomaron episodios históricos como su asunto, o, por lo menos, muy pocas en proporción a la relevancia de los temas míticos. *La toma de Mileto* y *Fenicias* de Frínico (siendo esta última modelo de *Persas*), ambas inspiradas en las guerras persas, se cuentan en ese número.

responsable de rupturas osadas con el pensamiento y la estética tradicionales, intervino de forma decisiva en el establecimiento de una nueva visión; en varias de sus producciones, la humanidad dejó de estar sujeta a fronteras geográficas o culturales y se universalizó; comportamientos desviados o salvajes encontraron entonces justificación en la violencia de las circunstancias. *Hécuba*, una de las piezas que Eurípides dedicó al mito troyano, es con seguridad un interesante paradigma de esta nueva visión de la convivencia humana. En ella se reúnen lo que parecen distintos grados de civilización: los griegos y sus códigos de comportamiento leídos como superiores; los troyanos, dueños de una civilización respetable pese a no ser griegos; los tracios, en el papel del bárbaro tradicional, cobarde y sin ley. Ante la crisis de guerra que a todos alcanza de modos diversos (a los griegos, pese a ser vencedores, atormentados con la exigencia de un sacrificio humano transmitido por el alma del más destacado de sus compañeros, Aquiles; a los troyanos, angustiados por la amenaza que se cierne sobre una de las últimas descendientes de su casa real, Políxena; y a los tracios, ocupados por un ejército en marcha, pero deseosos de sacar dividendos de la situación y de servir a la ambición salvaje de su rey, Poliméstor), la reacción no se ajusta a códigos preestablecidos. Son los troyanos los que levantan la voz en defensa de principios tan sagrados como el valor de la vida humana, o de la solidaridad entre amigos y aliados, ante los griegos que, divididos por exigencias enfrentadas, ceden a la demagogia y dudan ante la injusticia. La propia experiencia histórica de Grecia, ella misma, en tiempo de Eurípides, puesta a prueba ante los excesos a los que la guerra del Peloponeso la condujo, ponía en cuestión el tradicional reparto del mundo y denunciaba a los griegos, en circunstancias radicales, como más bárbaros que los propios bárbaros.

El mismo enfrentamiento entre culturas proporcionó otra lectura original, aquella en la que los griegos se vieron exiliados y amenazados en territorio bárbaro, como protagonistas de aventuras de viaje. Alejadas de Grecia figuras tan emblemáticas como Helena, exiliada en Egipto (*Helena*, 412 a. C.), o Ifigenia prisionera de los Tauros (*Ifigenia entre los Tauros*, c. 414 a. C.), Eurípides creó episodios en los que al peligro provocado por la hostilidad del lugar vino a responder la llegada imprevista de un salvador. Ante la actitud salvaje del bárbaro, salvador y prisionera organizan una trama que les garantiza el camino de la huida. El modelo que se establece, con estas premisas, es el de la aventura imprevista, el reconocimiento entre parientes hace mucho tiempo separados, el engaño que burla la ingenuidad del bárbaro doblegado por el talento del griego, y los peligros de una fuga finalmente exitosa. Con este patrón, particularmente asociado a un Eurípides maduro y poseedor de los secretos del arte (el de la década de los veinte), la tragedia conocía caminos tan diversos que muchos de los estudiosos contemporáneos se negaron a identificarla dentro de un patrón tradicional. Se habló entonces de ‘tragedia de

happy end, de aventuras, o novelesca'[37], para ponerle apellidos a un modelo desviado de la densidad emotiva habitual, aunque el sufrimiento no le fuese ajeno. A pesar de todo, este modelo continuaba siendo tragedia, aunque, como sucede en particular en el caso de *Helena*, basada en un juego de dobles (Helena verdadera y falsa, Menelao náufrago y héroe, o Egipto como una nueva Troya), la llamada se dirigiese ahora en buena parte a la valoración racional de los acontecimientos sucesivos[38]. Así lo reconocieron sus creadores y críticos contemporáneos, aunque dentro de otro patrón familiar con lo que vendría a ser la comedia nueva y la novela, con sus tramas más ligeras, de aventura y románticas. Y no le negaron el aplauso, reconociendo la versatilidad inagotable que les era intrínseca. *Helena* tal vez sea el paradigma perfecto de esta innovación; más allá de volver a un tema profundamente convencional, el de la causante de la guerra de Troya, como punto de partida para una profunda innovación, Eurípides, un hombre de teatro ya con experiencia, se sirvió de la heroína para explorar conscientemente recursos fundamentales en este modelo: fuga y salvación. Cómplice de un Menelao náufrago, recuperado para su amor después de un largo reconocimiento, Helena asume la dirección de una 'intriga' de súplica y engaño, atenta a cada recurso de espectáculo y lenguaje que la pueda volver eficaz. A través del personaje de Helena, Eurípides promovía una reflexión sobre los propios recursos teatrales de la convención adecuados ahora a propuestas innovadoras.

Ante el 'bárbaro', el no griego en lengua y costumbres, los griegos aprendieron a reflexionar sobre la diversidad humana que otros contextos geográficos abrigaban y, por contraste, a reconocer los rasgos de su identidad como ciudadanos de una *pólis* (ejercicio colectivo del poder, sumisión a la ley y libertad en el uso de la palabra)[39]. Reafirmados al principio en el desprecio de aquellos que veían como enemigos y depreciaban como inferiores (encarnación de regímenes monocráticos, de desprecio por la ley, de violencia gratuita y cobarde), fueron adquiriendo la capacidad de leerse a sí mismos y evolucionar en el sentido del reconocimiento de una cohesión humana universal, que solo las circunstancias, y no la identidad, separan.

Mas cualquiera que fuese el modelo adoptado, la tragedia preservó siempre la discusión de principios subyacentes a la cultura que la inspiraba. Heredera de la antigua épica y de un código de valores ancestral, abrió espacio a la discusión de conceptos centrales en el sentido de lo 'humano' en toda su plenitud. Se mantuvo

---

37 Vid. Wright 2005.

38 Es oportuno citar a Hall 2010: 6-7 sobre lo que caracteriza, en términos generales, el efecto de una tragedia: "significa que lo que es esencial para que una tragedia funcione es proporcionar una respuesta al mismo tiempo emocional e intelectual", para concluir que lo que distingue una 'tragedia novelesca' es simplemente una proporción diferente de los ingredientes habituales en el género.

39 Incluso dentro del mundo griego, Atenas encontró contrapunto para sus ideales de vida colectiva en ciudades como Tebas o Argos, diferentes en cuanto al entendimiento del poder y escenario de crímenes extremos (así *Heraclidas* y *Suplicantes* de Eurípides, al igual que piezas del ciclo tebano, *Edipo Rey*, *Antígona*, *Edipo en Colono* de Sófocles).

sin cambios en la lectura trágica del mito una terminología consagrada a la caracterización de comportamientos y condicionamientos, o fuerzas que los restringen: *areté, timé* o *eusébeia* para poner nombre a virtudes o comportamientos loables, *hýbris, áte, hamartía* para designar errores humanos, *phthónos* o *díke* para designar el correspondiente castigo, *moîra* o *týkhe* para nombrar el destino o la contingencia. En una palabra, el fundamento de lo trágico estuvo sobre todo en la tensión entre la elección humana y las fuerzas superiores (*êthos/daímon*), por fin armonizadas en la sanción que un cierto concepto de justicia o autoridad exige. Pero a pesar de la permanencia del vocabulario, cada una de las palabras y de los conceptos que comporta fue sufriendo también evolución en una flexibilidad de sentido que acompañó el fluir paralelo de la propia vida colectiva, acelerado en este tan polémico siglo V a.C.

5. Caracterización estética del género trágico

Sin duda, el condicionamiento decisivo para establecer el efecto dramático y estético de cada tragedia dependió de una proporción elemental, la que conjuga coro y personajes, dos elementos en contraste en términos de funcionalidad y expresión[40]. A medida que la larga composición coral se fue haciendo más breve y permeada por la intervención cada vez más extensa y variada de los actores, el ritmo de la acción, el lenguaje y el movimiento de la escena se fueron ajustando. Lo que la tragedia perdió en solemnidad y peso lo ganó en agilidad y variedad de efectos; al mismo tiempo, el predominio de la intriga y los personajes fue acentuando su carácter secular.

La tradición ritual, que presidió el origen de la tragedia, así como el contexto político, de una visibilidad interna y externa en la *pólis*, justifican que la solemnidad, de lenguaje y de movimiento, sea la marca propia del género. Tanto más expresivas se volvieron, por eso, las alteraciones en el sentido de un aligeramiento del tono y un incremento de los efectos de escena a los que su trayecto la sujetó. La versión cómica de Esquilo, en *Ranas* de Aristófanes, establece la proporción deseable en una tragedia entre sus diversos componentes. Como la voz de un modelo antiguo de arte, equilibrado y exento de exageraciones, Esquilo defiende la *mímesis* que soporta la creación poética en términos de una cooperación bien proporcionada (1058-61): “Es obligado, cuando están en causa grandes sentencias y pensamientos elevados, forjar palabras al mismo nivel, como es natural que los semidioses se sirvan de un lenguaje más elevado. Porque también las ropas que usan son mucho más imponentes de las que nosotros usamos”.

[40] La importancia de esta proporción es subrayada por Aristófanes, *Ranas* 914-5, 946-9.

La lengua trágica debe mucho, en el ritmo adoptado y en el colorido poético, a la lírica y épica antiguas, de las que heredó también temas y figuras[41]. Los epítetos y los largos términos compuestos impresionaron a los espectadores de Esquilo, que reconocían en ellos la fidelidad y la grandeza del pasado[42]. Trabada en su acción y elevada en su estilo, esa tragedia más antigua respiraba solemnidad. El tiempo y la convivencia con la retórica, el arte del discurso del que el siglo V a. C. vino a hacer una disciplina esencial para el éxito en sociedad, crearon en la tragedia nuevos hábitos de expresión[43]. Se multiplicaron los largos monólogos expositivos, como forma de expresión de sentimientos, emociones y dilemas, a medida que los temas fueron privilegiando lo humano. Pero sobre todo la tragedia acogió réplicas de los *agónes* o contiendas retóricas, aplicando en escena las reglas antinómicas usadas en el discurso político o judicial. Otro artificio del lenguaje ganaba espacio y hacía de la tragedia el verdadero reflejo del ambiente democrático de la *pólis.* También en este aspecto Eurípides es reconocido por sus contemporáneos como maestro en crear piedad y vencer por la persuasión, encarnando, más que ninguno de sus rivales, el nuevo orden de los tiempos, deudor de la enseñanza de los sofistas.

Más allá de ser soporte de los enredos y de las polémicas que se suscitan, el discurso mantuvo siempre la capacidad de expresar emociones y efectos de escena, sobreponiendo el elemento auditivo al visual; así lo reconocía Aristóteles (*Poética* 1453b 3-5): "Es necesario que el enredo esté estructurado de tal manera que quien *oiga* la secuencia de los acontecimientos, incluso sin *verlos*, tiemble de temor y sienta compasión por lo que acontece". En una palabra, el lenguaje de la tragedia resultó de una composición sutil entre el vocabulario poético, con una tradición bien consolidada, y la terminología (ritualística, judicial, política) que las instituciones y la experiencia de la *pólis* iban estableciendo.

Por otro lado, el ritmo del verso y la musicalidad que le da soporte son, con seguridad, la mayor pérdida en relación con nuestra capacidad actual de interpretar estas creaciones. Es cierto que la secuencia de largas y breves de cada esquema métrico nos resulta comprensible, pero la expresividad que sugiere y su potencial performativo en buena parte se nos escapan. Dos patrones distintos, en términos

---

41 Estos son ascendientes que hicieron de un fenómeno esencialmente ateniense un cúmulo de componentes heterogéneos; la tradición jónica de la épica, como la lírica coral dórica y la monódica de proveniencia egea, se fundieron de modo que diesen expresión a las intervenciones variadas de coro y actores. Cf. Aristóteles, *Poética* 1449b 10-20 sobre la relación entre tragedia y épica.

42 También Aristóteles, *Poética* 1458a 18-23, alaba un estilo de lenguaje que se aproxima al de Esquilo: "La principal cualidad de la elocución es ser clara, pero no banal. De hecho, la composición de palabras corrientes es muy clara, pero vulgar. (...) En contrapartida, es excelente y evita la vulgaridad aquella que usa palabras extrañas. Por extraña entiendo la palabra rara, la metáfora, la palabra alargada y todo lo que va contra lo que es corriente". Aristófanes, *Ranas* 924-9, en contrapartida, ridiculiza esa propensión marcada en Esquilo hacia un tono claramente épico. Sobre lo que podría llamarse 'estilo trágico', vid. Goldhill 2003: 127-50.

43 Cf. Aristóteles, *Poética* 1450b 6-7: "Los antiguos poetas hacían a sus personajes hablar como políticos y los actuales los hacen hablar como rétores".

generales, regulan la intervención de actores y coro. Más sobria y constante la de los primeros, expresada en la regularidad del trímetro yámbico de la épica (siendo el yambo considerado el ritmo que más se aproxima al lenguaje corriente), más variada y compleja la de las intervenciones corales, pronunciadas por un colectivo de voces y acompañadas por música, y susceptible de sugerir matices de lamento, de emoción, de valoración, de angustia, dentro de formatos incluso así bien establecidos (evocadores de funerales, ceremonias rituales, bodas, por ejemplo). El tiempo y la evolución que la tragedia sufrió produjeron también alteraciones significativas en materia de ritmo y expresión musical; el canto, al principio atributo de los coros, fue siendo transferido a los actores y empezó a expresar, en grandes arias, la violencia de las pasiones y de los sentimientos; fueron las llamadas monodias, de las que Eurípides se mostró como el compositor más paradigmático, las que compensaron la reducción a la que, entre tanto, la lírica coral estaba siendo sujeta[44]. También la música sufría una evolución para muchos considerada desastrosa, perdido el hieratismo del pasado en nombre de una variedad heterogénea, técnica y éticamente 'escandalosa'[45].

A la solemnidad del lenguaje le correspondió una puesta en escena tendencialmente discreta, basada en notas ligeras y confiada sobre todo en el potencial expresivo del texto. La lógica sencilla de una escena de exterior/pública, que una puerta separa de un plano interior/privado no visible para la audiencia, sustentó el encuadramiento escénico habitual en la tragedia. También en la transferencia entre estos dos espacios, el estímulo de la imaginación del público, provocado por el texto, se mostró decisivo; palabras de mensajeros, reacciones en escena a ruidos llegados del exterior, gritos de dentro anunciando la muerte, son algunos de los mecanismos utilizados para quebrar esta barrera. Con el tiempo, entre tanto, y con el mayor movimiento y variedad de episodios, el estímulo, ahora también visual, fue pasando por un enriquecimiento progresivo. La escena se llenó entonces de efectos especiales y usó recursos con una espectacularidad creciente; máquinas como el *ekkyklema*, la plataforma móvil para revelar escenas de interior o transportar cadáveres a la vista del público, o la *mekhané*, para permitir epifanías o incluso vuelos de héroes fantásticos, anunciaron algún barroquismo, agotada la sobriedad inicial. En paralelo, la diversificación de escenarios (Tracia, Egipto,

---

[44] Para la reducción progresiva, o, incluso, extinción de la intervención coral se encontraron diferentes motivos; bien en la propia evolución estética del género, pero también en el fluir paralelo de la vida de la *pólis*, a medida que la solidez institucional se hacía frágil y, añade Longo 1990: 17, la menor sincronía de opiniones no permitía su reflejo en la unanimidad de una voz representativa de la 'opinión pública' como la del coro. Una caricatura de este proceso fue hecha por Aristófanes, *Ranas* 1329-63.

[45] La caricatura cómica es importante para que percibamos el sentido general de estas mudanzas. La nueva escuela de música se complace con modelos exaltados y sensuales, de inspiración oriental (cf. Aristófanes, *Tesmoforias* 130-2, Ferécrates, fr. 155 K.-A.). Para acompañar estos temas emotivos, Eurípides, siguiendo las tendencias innovadoras de la época, osó renovar los instrumentos, prefiriendo "las castañuelas a la lira" (*Ranas* 1304-6, 1308).

Etiopía, Táuride), que sobre todo las piezas novelescas exigían, implicó detalles innovadores en términos de caracterización de espacios y de personajes.

Al mismo tiempo que la escena ganaba en accesorios, los personajes revestían también una imagen más elaborada, de la que son modelo los 'héroes mendigos' de Eurípides, en cuyo retrato de sufrimiento los harapos se asociaban al discurso[46]. Estas fueron opciones significativas para dar a la tragedia una tonalidad más 'realista' y ágil, liberándola progresivamente del hieratismo inicial.

6. La tragedia y su eternidad

La evidencia del papel didáctico ejercido por la tragedia, de su potencial filosófico y cualidad estética (traducidos en aquellos méritos que el Esquilo y el Eurípides de *Ranas* reconocieron como los más relevantes del género, "talento y consejo", 1009-10) constituirán factores determinantes para prolongar su existencia. Incluso fuera de la representación teatral propiamente dicha, textos de referencia fueron leídos y comentados como objeto de estudio y de crítica. Platón y Aristóteles son testimonios, aunque en posiciones antagónicas, de esta utilización; con reserva o con aprecio, ambos reconocieron la intervención determinante que la tragedia vino a ejercer en la ciudad. Por otro lado, las artes plásticas (vasos, pinturas murales, escultura, objetos en metal) hacen evidente la popularidad de algunas piezas o escenas, que circularon por un gran territorio fuera del mundo griego y por un tiempo distante de su producción[47].

Tal vez se deba, en buena parte, a Alejandro de Macedonia y a la difusión que promovió de la cultura ateniense, su propagación por el mundo conocido de entonces y por aquellos que se habían vuelto grandes polos culturales, como Alejandría en Egipto, o Éfeso y Pérgamo en Asia Menor. Finalmente, con la expansión del Imperio Romano se produjo la exportación a Occidente de todo un patrimonio que estará ciertamente en el origen de la recepción de que hoy disponemos[48].

Preservada en el mundo antiguo mucho después de los límites espaciales y temporales del siglo V a. C. ateniense, la tragedia estaba destinada a sobrevivir a lo largo de milenios. No cesan las reposiciones de los antiguos originales, repartidas

---

[46] Télefo, el rey de Misia enfrentado a los aqueos en camino a Troya, herido por Aquiles, es un paradigma de esos héroes harapientos, motivo de caricatura de Aristófanes en *Acarnienses* 280-571. Con esa preferencia, el poeta de *Télefo* privilegiaba, más que la emoción surgida del poder de las palabras, según Aristóteles la más eficaz desde del punto de vista técnico, la estrategia visual, a pesar de ser más superficial y sobre todo dependiente de meros recursos materiales (*Poética* 1453b 1-8).

[47] Taplin 2003: 69-90; Taplin 2007.

[48] Sin olvidar, como testimonian los vasos griegos, el papel que la Magna Grecia y Sicilia venían ya teniendo desde los tempos de plenitud del teatro ateniense (siglo V a. C.), facilitando a Roma un contacto directo y precoz con el helenismo en sus diversas perspectivas. El propio Esquilo había tenido, en Sicilia, un reseñable éxito con la reposición de algunas piezas y había muerto en la isla de los tiranos, c. 456 a. C. En el mismo sentido, en plena campaña de Sicilia (415-413 a. C.), prisioneros griegos se habían ganado la complacencia del vencedor al recitar versos de Eurípides.

por los cinco continentes. Pero más significativo es el modo en el que la Humanidad, a lo largo de los siglos, se fue apropiando de sus temas y formas para adaptar, recrear y reproducir lecturas y reescrituras siempre renovadas. Con particular evidencia las *Medeas* se multiplican, como portavoces de las consecuencias emocionales y sociales de la xenofobia; las *Troyanas* vuelven a ser oportunas cuando la guerra desencadena fenómenos de migración y pérdida de las raíces; los *Edipos* continúan expresando los secretos de las relaciones de parentesco y del fluir generacional; en fin, las *Antígonas* reaparecen en tiempos de dictadura, como símbolo de la reacción contra la arbitrariedad del poder, o en fases de revolución cultural, como expresión de la voz defensiva de la mujer ante el autoritarismo masculino.

7. Antígona, un ejemplo particular de recepción[49]

Desde el año de su estreno, la *Antígona* sofoclea se ganó una enorme popularidad e inició su viaje de transmisión como uno de los mitos más productivos, no solo en la literatura, sino en todas las formas artísticas. Con el pasar del tiempo, se fueron multiplicando las reescrituras o reinterpretaciones de aquella que tal vez sea la pieza más fructífera de las que el teatro griego nos legó. Sobre todo a partir de finales del siglo XIX, un poco por toda Europa y América, y, años más tarde, también por África y Asia, un número muy elevado de autores retomaron este mito, ya dentro de movimientos filohelénicos como los que surgieron en Francia y en Alemania, o en iniciativas más individuales, pero siempre con una fuerte conexión con las experiencias políticas, sociales y religiosas que los diversos países fueron conociendo.

En términos generales, la actitud de Antígona sirve de paradigma de lo que hoy llamamos 'derechos humanos' en todas sus infinitas valencias y promueve, con la vuelta del paradigma, la discusión de valores universales y eternos sobre los que cada época tiene su propia concepción y lectura. Leídos a la luz de una sensibilidad que los siglos fueron afinando, los temas en discusión siguieron siendo aquellos que, en una proporción distinta, habían sido ya los de Sófocles: conflicto ley natural / ley de Estado, poder del legislador / moral consuetudinaria, familia y colectivo, derechos de los vivos y de los muertos, tensiones masculino / femenino. Algunos ejemplos pueden ser significativos de la flexibilidad y la oportunidad con que este mito fue retomado.

Sófocles centró su pieza en el tema de la justicia retomando la dimensión universal de este motivo. No se trata, para el poeta de Colono, de validar el funcionamiento de las instituciones jurídicas, a pesar de la carga política que pueda tener el decreto emitido por Creonte de no enterrar a Polinices. En la oposición de Antígona

[49] Sobre la tradición clásica y la recepción de Antígona, vid., entre otros, Bañuls y Crespo 2008, Belardinelli y Greco 2010, Hardwick-Morais-Silva 2017, Lauriola y Demetriou 2017, Mee y Foley 2011, Pociña- López- Morais- Silva 2015.

está sobre todo expresada la denuncia de la ilegitimidad de una ley que se opone a otra orden legal, sin tiempo ni autor, emitida por la decisión superior de los dioses (454-5). De esta forma, Sófocles avalaba el ejercicio de la justicia en la *pólis*, no en el plano horizontal de una evolución que iba perdiendo vigor, sino en la compatibilidad que se le exige con otra ley universal, superior y permanente.

Al comenzar el siglo XIX, este tópico ganaba relevancia en la interpretación que le fue dada por los filósofos. Hegel, en particular, es innovador al reinterpretar el papel de Creonte. En la lucha que enfrenta a tío y sobrina, a cada uno le asisten, en su interpretación, argumentos igualmente válidos en la defensa de los valores del Estado y de los que se enraízan en la naturaleza humana. Ninguno de ellos es poseedor exclusivo de la razón o de la verdad y, por eso, la destrucción cae sobre los dos. La culpabilidad que tendía a radicalizarse en torno al tirano se atenúa en favor de un equilibrio o, por lo menos, de una cierta ambigüedad, por lo demás ya perceptible en el soberano de Tebas en Sófocles.

El siglo XX, por su parte, da testimonio de cómo la lectura sociopolítica es una de las utilizaciones más relevantes en el regreso al mito de Antígona. Así, el conflicto fratricida entre Eteocles y Polinices se convirtió en emblemático ante las tensiones subyacentes a la Primera Guerra Mundial, y la figura de Antígona en paradigma de reconciliación y de protesta. Es así como la hija de Edipo se vuelve en definitiva la voz del débil contra la prepotencia del fuerte. El objeto de su lucha puede extenderse de un único cadáver a las víctimas de un colectivo causadas por la guerra; su relación con ese 'objeto' que hay que defender puede traducirse en relaciones de sangre, de ideología o de nacionalidad. Esa es una faceta de Antígona que se va a volver verdaderamente transversal.

En pleno contexto de la Primera Guerra Mundial, en Francia, Romain Rolland (1916), en su *A l'Antigone éternelle*, lanzó un grito de llamada a la resistencia femenina en nombre de una tregua, en un mundo en el que la locura de los hombres imponía la muerte y la destrucción. En contrapartida, del lado alemán, Walter Hasenclever (1917) revitalizaba a Antígona como símbolo del amor y de una resistencia que se confrontaba con la guerra y el autoritarismo del Estado; miraba a Antígona como a alguien capaz de sacrificar la vida en nombre del bien común, una especie de Cristo anunciador de paz. Dentro de esta misma línea interpretativa, Marguerite Yourcenar (1936), con *Antigone ou le choix*,[50] asociaba a Antígona con una mártir cristiana[51], poseedora de una luminosidad que influía favorablemente en el universo contraponiéndose a la decadencia que la rodea; en un mundo perturbado, de Antígona se puede decir "le choix d'Antigone est la justice" (1974: 26).

---

[50] Incluido en *Feux*. París: Gallimard.

[51] Robert Garnier, testigo de las guerras civiles, políticas y religiosas que asolaron la Francia del siglo XVI, compuso una de las primeras *Antígonas* de la modernidad (1580), *Antigone ou la piété*, inspirada en una lectura cristianizada del mito. Motivos como la virginidad, el martirio, la entrega filial, el enterramiento a escondidas, el sacrificio por amor alegremente aceptado, pasaron a imprimir en la versión tradicional rasgos comprometidos con el pensamiento cristiano.

La experiencia de la Segunda Guerra Mundial consagró a Antígona como un paradigma de sufrimiento y resistencia utilizado de las más variadas formas en lo que se podría llamar 'literatura del holocausto'. Esta es, esencialmente, la Antígona entendida como voz de la resistencia ante el vacío creado por la guerra. Así, por ejemplo, del lado de las víctimas, la escritora francesa Charlotte Delbo, miembro activo de la resistencia, se sirve de la heroína tebana para expresar, en el poema *Kalavrita des mille Antigones* (1979), su experiencia como prisionera en Auschwitz y su homenaje a la población masacrada durante la ocupación alemana, en 1943, de la ciudad griega de Kalavrita, en el Peloponeso. En contrapartida, la novela del alemán Rolf Hochluth, *Die Berliner Antigone* (1958) crea un nuevo Polinices, el hermano de Anne, envuelto en la conspiración de 1944 contra Hitler y, por eso, ahorcado y condenado a que su cuerpo sea diseccionado. En el curso de un ataque aéreo sus despojos mortales son retirados y sepultados, lo que coloca a Anne en el punto de mira del poder y la condena a ser decapitada y sufrir el mismo destino que su hermano.

La recepción dramática de Antígona en el siglo XX en Francia alcanza una enorme representatividad, de modo que el éxito de las versiones teatrales producidas entonces llegará a tener una influencia decisiva en la reescritura de este mito un poco por toda la Europa de posguerra. Dominada por un fuerte sentimiento de mudanza, toda una generación de intelectuales se empeñó en la rebeldía y en la busca del 'nuevo absoluto'. Surgen entonces los nombres de Jean Cocteau (1922) y, con mayor resonancia, de Jean Anouilh (1942) como autores de nuevas *Antígonas*. Se trataba de humanizar el célebre episodio y de convertir los gestos sencillos de todos los días en proyecciones de una grandeza paradigmática y universal. Antígona, más que la adversaria del poder en nombre de un ideal, es sobre todo la imagen de una rebeldía que no le permite decir la palabra 'sí'. Y es esa misma imposibilidad la que la frustra y la vuelve incompatible con la propia vida. 'Anarquía' es una palabra aplicable a su gesto de ruptura, que subraya sus dos transgresiones: la que interfiere con el edicto de Creonte y la que la enfrenta con las normas impuestas a su condición de mujer.

En ese mismo universo agitado por constantes conflictos políticos y sociales, una de las más célebres e influyentes versiones de Antígona es la de la filósofa y dramaturga española María Zambrano, *La tumba de Antígona* (publicada en México en 1967). A Zambrano, Antígona le sirve como símbolo de vida, siendo la autora y el personaje condenadas 'al exilio', en el proceso de guerra civil española, por fuerza de un conflicto entre hermanos. En una especie de estado de suspensión entre la vida y la muerte, recluida en la caverna que le servirá de túmulo y la mantiene solitaria y más lúcida, Antígona tiene voz para meditar sobre su vida y para establecer un contacto con los que fueran compañeros centrales en su existencia, la hermana, los padres, los hermanos, el Ama, Hemón y Creonte (además de las fuerzas que condicionaron su destino, la Noche y la Harpía). Este es un 'tiempo' de

'vivir' la propia 'muerte' y de hacer oír una 'voz' que la / nos ayude a comprender el sentido de su sacrificio. Para dar cuenta de un único ejemplo de la repercusión que tuvo la versión de Zambrano, recordaremos la pieza de la portuguesa Eduarda Dionísio, *Antes que a Noite Venha* (1992), en la que Antígona comparte, con otras heroínas célebres de historias de amor y muerte (Julieta, Castro, Medea), una secuencia de monólogos. En las tres intervenciones en prosa poética atribuidas a Antígona, en el aislamiento de una caverna, ella se dirige a sus interlocutores, 'la hermana resignada', 'el amante (no)olvidado' y 'el hermano muerto', que ponen sus preocupaciones centrales en el plano de los afectos familiares (Creonte está ausente de esa reflexión). Esta Antígona es solo la mujer, aquella para quien el pasado y la alegría de vivir murió con la pérdida de un hermano querido. Amor, casamiento e hijos, todo pasó a formar parte de un mundo hostil, del que solo la muerte la puede liberar. Por eso, conecta con placer, a través de los sentidos, con esa extinción que, por extraña paradoja, se volvió la razón de ser de su vida efímera y vacía.

Finalmente, como testimonio de la vitalidad que el siglo XXI no le negó a Antígona, una vez más adecuándose a las preocupaciones que siguen asolando a la Humanidad, surgió en Italia, como consecuencia de un caso de eutanasia al que se dio mucha publicidad y fue muy discutido (el de Eluana Englaro, 2009), una versión innovadora de Valeria Parrella, *Antigona* (2012). La eterna resistente lucha, en este caso, por el derecho del hermano, todavía no un cadáver, sino alguien prisionero en un cuerpo sin vida y 'condenado' a años de un coma irreversible, a una muerte digna, incluso si eso significa enfrentarse, tal como su antecesora griega, con la prohibición dictada por El Legislador, otro Creonte, el rostro imperturbable y anónimo del poder 'autoritario' del Estado. El paradigma se ajusta a la prohibición que muchas de las sociedades contemporáneas dictan contra la eutanasia. El acto de piedad se expresa ahora en el desconectar los tubos que son la más que tenue ligazón a la vida de este Polinices. En este renovar el gesto de su modelo, la heroína de nuestro tiempo encarna todavía a la defensora de los derechos humanos y la dignidad individual ante los dictámenes polémicos del Estado.

Estos son solo, en un listado modesto ante la multitud de recreaciones, algunos ejemplos que testimonian la diversidad y maleabilidad que el mito de Antígona conservó y su capacidad de respuesta a las nuevas cuestiones que afligen al ser humano.

8. Conclusión

Con un pequeño número de ejemplos referidos a un único mito, hemos procurado fundamentar nuestro presupuesto inicial: el de la eternidad de la tragedia griega. En la forma, pero sobre todo en las problemáticas que le servían de tema, la antigua escena dionisíaca fue capaz de colocar, ante los atenienses, las tormentas, dilemas, crisis, con los que su experiencia política, pero más todavía su condición

de seres humanos, los enfrentaba. La tragedia se volvió, por eso, espejo de la propia vida. Es cierto que se alteraron las circunstancias, y con ellas los creadores, los presupuestos literarios y dramáticos, y los públicos. Sin duda que cada país hace de ella una interpretación particular, según su propia experiencia. Pero un poco por todas partes la tragedia sobrevive, como una marca de lectura universal, simplemente porque, en sus ansias, angustias y vivencias, la esencia del ser humano sigue una línea sin rupturas*.

*Este capítulo ha sido traducido por Marta González González

BIBLIOGRAFÍA

BAÑULS OLLER, José Vicente y CRESPO ALCALÁ, Patricia (2008), *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari, Levante Editori.

BELARDINELLI, Anna Maria y GRECO, Giovanni (eds.) (2010), *Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*. Milán, Mondadori.

BURKERT, Walter (1986), *Mito e mitologia*. Trad. port. de M. H. Rocha Pereira. Coimbra, Universidad.

CARTLEDGE, Paul (2003), "Deep plays': Theatre as process in Greek civic life", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP, pp. 3-35.

EASTERLING, Patricia (ed.) (2003), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP.

EASTERLING, Patricia (2003), "A show for Dionysus", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP, pp. 36-53.

FOLEY, Helen (2001), *Female Acts in Greek Tragedy.* Princeton & Oxford, Princeton University Press.

FRAISSE, Simone (1974), *Le mythe d' Antigone*. París, A. Colin.

GHIRON-BISTAGNE, Paulette y MOREAU, Alain (eds.) (1994/5), *Femmes Fatales*. Montpellier, Université Paul Valéry.

GOLDHILL, Simon (2003), "The audience of Athenian tragedy", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge, CUP, pp. 54-68.

GOLDHILL, Simon (2003), "The language of tragedy: rhetoric and communication", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP, pp. 127-50.

GOWARD, Barbara (1999), *Telling Tragedy. Narrative and technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*. Londres, Bristol Classical Press.

HALL, Edith (2003), "The Sociology of Athenian Tragedy", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP, pp. 93-126.

HALL, Edith (2010), *Greek Tragedy. Suffering Under the Sun.* Oxford, OUP.

HALLIWELL, Stephen ([2]1998), *Aristotle's Poetics*. Bristol, Bristol Classical Press.

HARDWICK, Lorna y STRAY, Christopher (eds.) (2008), *A Companion to Classical Receptions*. Malden MA, Blackwell.

HARDWICK, Lorna, MORAIS, Carlos y SILVA, Maria Fátima (2017), *Portraits of Antigone in Portugal.* Leiden, Brill.

HENRICHS, Albert (1995), "Why should I dance?". *Arion*, 3, pp. 56-111.

LAURIOLA, Rosanna y DEMETRIOU, Kyriakos (2017), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden, Brill.

LONGO, Odone (1990), "The Theater of the *Polis*", en Winkler, John y Zeitlin, Froma, eds., *Nothing to do with Dionysus?* Princeton, Princeton University Press, pp. 12-9.

LUCAS, D. W. (1972), *Aristotle. Poetics*. Oxford, OUP.

MEE, Erin B. y FOLEY, Helen (2011), *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford, OUP.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. (1962[2]), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, ed. revisada por T. B. L. Webster. Oxford, OUP.

POCIÑA, Andrés, LÓPEZ, Aurora, MORAIS, Carlos y SILVA, Maria Fátima (2015), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra, Universidad.

POWELL, Anton (1990), *Euripides, Women, and Sexuality*. Londres, Routledge.

ROMILLY, Jacqueline de (1973), *La tragédie grecque*. París, PUF [existe traducción castellana, *La tragedia griega*. Madrid, 2019].

SILVA, Maria Fátima (1997[2]), *Crítica do Teatro na Comédia Antiga*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

TAPLIN, Oliver (2003), "The pictorial record", en Easterling, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy.* Cambridge, CUP, pp. 69-90.

TAPLIN, Oliver (2007), *Pots & Plays. Interaction between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B. C.* Los Angeles, Getty Publications.

WINKLER, John y ZEITLIN, Froma (eds.) (1990), *Nothing to do with Dionysus?*, Princeton, Princeton University Press.

WRIGHT, Matthew (2005), *Euripides' Escape Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*. Oxford, OUP.

ZEITLIN, Froma I. (1990), "Playing the other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek Drama", en Winkler, John y Zeitlin, Froma (eds.), *Nothing to do with Dionysus?* Princeton, Princeton University Press, pp. 63-96.

MITO Y RETÓRICA: LA COMPLEJIDAD DEL *LÓGOS*

JOAQUIM PINHEIRO[1]
Universidad de Madeira
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

"C'est seulement par une nécessaire économie de langage que nous parlons d'un mythe, d'un conte populaire ou d'une légende; aucune de ces entités n'existe réellement si ce n'est par sa forme verbale spécifique, et cette forme verbale est une forme littéraire".
Northrop Frye: 1971, 495

El mito es uno de los principales legados de la Antigüedad Clásica, ya por medio de la representación estética en templos o estatuas, ya, sobre todo, por la (re)creación textual. El encuentro del lector, o estudioso, con el mito clásico es siempre un encuentro cultural que transciende el propio texto, al mismo tiempo que significa el regreso (*nóstos*) a un tiempo pasado que exige constante relectura porque el efecto de la repetición del mito provoca, de alguna manera, una cierta eliminación de la historia anterior[2]. De hecho, la construcción mítica preexistió al texto, muchas veces circunscrita a la elaboración mental de un universo fantástico, otras materializándose en la palabra, oral o escrita. Como en relación a otras formas del saber y del conocimiento, esa concretización de las historias por el *lógos* permitió, en efecto, la consolidación de una larga tradición hasta nuestros días, que constantemente desafía a aquellos que se aproximan a esos textos, en una renovada hermenéutica, también porque el mito tiene una plasticidad que fácilmente se adapta a diferentes contextos civilizadores y culturales[3]. Entre mito y palabra se genera muchas veces una tensión retórica compleja, pero también desafiante, sea por el hecho de que el mito con la verbalización pasa a integrar un cuadro más definido, u objetivo, sea, al contrario, por la naturaleza paradójica que muchas veces la palabra

[1] Trabajo realizado en el ámbito del Proyecto PID2019-103848GB-I00 "Los Progymnasmata en los Colegios Europeos (XVI-XVII): de los manuales a la práctica en el aula", financiado por el Ministerio de Ciencia e Inovación (España).

[2] La bibliografía sobre la interpretación del mito clásico es muy extensa. Para nuestra reflexión, han contribuido sobre todo los estudios de Vernant 1974, Detienne 1981, Graf 1993, Saïd 1993, Brunel 1994, Jabouille 1994, Calame 1996, Huet-Brichard 2001, además de otros estudios mencionados a lo largo de nuestro trabajo.

[3] Vid. Romilly 1975, Bowersock 1994 y Walker 2000.

adquiere en la propia estructura textual. En el fondo, con la palabra el mito se redimensiona por las conexiones e interpelaciones que ofrece al lector y por las conexiones intertextuales. Sin duda que la carga polisémica, derivada de la relación *mŷthos-lógos*, encuentra en la retórica un campo fértil para ser explorado. Además, importa no solo interpretar la narrativa mítica, sino también toda la estética retórica, en una complementariedad intensa entre contenido y forma que diseña la forma literaria. En ese sentido, ¿cómo permanecer indiferente a la presencia tan sobresaliente del mito en las literaturas clásicas, en diversos géneros?[4] Esa marca del mito está, además, ya presente en el período pre-arcaico, por ejemplo en las civilizaciones minoica y micénica, lo que refuerza todavía más la noción de que el hombre piensa por medio del mito, en un proceso de *autognósis* y de *heterognósis*, entre el 'yo' y el 'otro' (individuo o espacio) que precisa, repetidamente, ser conocido. Vemos, así, que el mito refleja una visión de la naturaleza humana y, consecuentemente, produce por sí mismo tentativas de aproximación al significado. Escrutar el significado del mito es una labor casi tan difícil como la dolorosa tentativa de Sísifo al empujar la piedra hasta la cima de la montaña.

Habría sido interesante que la riquísima tradición de los *problémata / quaestiones* nos hubiese legado una obra enteramente dedicada a los *problémata mythológica*. Sin embargo, podemos encontrar, por ejemplo en las *Quaestiones convivales* de Plutarco, varias alusiones al mito como forma de clarificar el *problema* en el diálogo simpótico. En estos casos, el mito es auxiliar del debate, pero en su ontología el propio mito es una forma de expresión del diálogo entre el hombre y el universo. El mito no es solo la historia sagrada, sino el significado que esa historia tiene, o puede tener, en un determinado contexto. Así lo definió Mircea Eliade:

> "(…) le mythe est une histoire sacrée, qui se déroule dans un temps primordial, avec des personnages donnés comme réels, mais surnaturels, cette histoire raconte comment une réalité, totale ou partielle, est venue à l'existence, c'est donc toujours le récit d'une genèse qui montre par quelles voies l'irruption du sacré fonde le monde"[5].

Se entiende que, sin prescindir del mito, el pensamiento filosófico e incluso el pensamiento científico, en su búsqueda incesante de respuestas, acaban por quebrar, de alguna manera, la unidad entre hombre y mundo que el mito representaba. En realidad, el mito tiene una capacidad de inclusión tan grande que es capaz de nombrar la realidad con más facilidad que el *lógos* (razón), pues este, al contrario que el mito, se colapsa ante la dificultad de responder dentro de un marco de verdad que puede ser probado[6].

---

4 Nuestro trabajo se centra en la Literatura Griega, pero es posible encontrar en la producción literaria latina ejemplos que se adaptan a este estudio, aunque, como en el caso de la noción de historia o de pensamiento filosófico, se encuentren algunas diferencias.

5 Eliade 1963: 148. Vid., en este mismo volumen, el capítulo de Konstan.

6 Sobre la relación entre mito e historia, vid. Buxton 1999.

De la misma manera que la retórica puede producir un efecto en el sentido primordial de la palabra, también el mito, al representar una realidad, puede aproximarse más, o distanciarse de tal forma, que cree una realidad paralela. De alguna manera es eso lo que Platón, en la *República*[7], cuestiona al proponer el ejemplo de Hesíodo y Homero que "crearon para los hombres esas fábulas falsas que contaron y siguen contando" (μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέντες ἔλεγόν τε καὶ λέγουσι)[8]. Considera, así, que crearon "historias desagradables" (λόγοι χαλεποί)[9] y que, por eso, no es aconsejable enseñarlas en la *pólis*, hayan sido o no inventadas con un sentido profundo. Es decir, se subraya el sentido alegórico del mito: "Sucede que el que es de poca edad no es capaz de distinguir lo que es alegórico de lo que no lo es. Pero la doctrina que aprendió en tal edad suele ser indeleble e inalterable. Por eso, quizá, es por lo que debemos procurar por encima de todo que las primeras historias que oigan estén compuestas con la mayor nobleza posible, orientadas hacia la virtud"[10]. Es de esta manera como Platón[11] alerta de la posibilidad del sentido alegórico del mito, es decir, que puede contener otro significado, más profundo y menos visible, y también de la necesidad de seleccionar los mitos que se van a enseñar conforme a la edad de los destinatarios, siendo que los mejores son aquellos que enseñan la virtud. Se enfatiza, así, el sentido ético que el mito puede tener y, naturalmente, la forma como es transmitido desempeña una función importante. Platón se refiere, en *Gorgias*[12], a la necesidad de que también los *mŷthoi* queden completos y estructurados con una *kephalé*, entendiendo que eran una parte importante del discurso[13]. Considérese, además, que el *mŷthos* es un modelo de *arkhaîos lógos*, en cuanto forma de discurso que remite a un tiempo primordial, con temas que son familiares, como Platón dice en *Hipias Mayor*[14]. En ese diálogo, el sofista Hipias confirma el interés por las historias del pasado (por ejemplo, razas de héroes y de hombres, o fundaciones de ciudades), placenteras para los oyentes, hasta el punto de tener que estar preparado para introducir en cualquier momento en el discurso una de esas historias. Nótese que la crítica del mito no nació con Platón, pues

---

7 377d-378e.

8 377d.

9 378a.

10 378d-e.

11 Sobre el uso del mito en Platón, Diógenes Laercio escribió lo siguiente: "También trató en los diálogos sobre la corrección de los nombres. De tal manera que fue el primero en sistematizar la ciencia del preguntar y responder correctamente usando el procedimiento con abundancia. En sus diálogos concebía la justicia como la ley de dios que incita con sumo rigor a practicar lo justo, a fin de no pagar las correspondientes penas incluso tras la muerte como malhechores. Por eso para algunos se mostró demasiado indulgente con los mitos en sus escritos, al introducir las narraciones de ese tipo acerca de las cosas de carácter oscuro que habría después de la muerte, para que se apartaran de las acciones injustas. Y éstas son las opiniones que mantenía" (79-80; trad. de Carlos García Gual para Alianza, 2013).

12 505c-d.

13 Cf. *Timeo* 69a-e.

14 285d-e.

ya antes Jenófanes de Cólofon, por ejemplo, había sido bastante crítico en relación con las historias contadas por Homero y Hesíodo:

> "Cuanto hay de vergonzoso y censurable,
> todo eso atribuyeron a los dioses Homero
> y Hesíodo: robos, adulterios, mentiras"[15].

Dos buenos ejemplos de la relación del mito con el texto literario surgen pronto en dos poemas fundacionales de la literatura griega: el poema homérico *Ilíada* y el poema *Trabajos y Días* de Hesíodo[16]. Dos poemas épicos, aunque la *Ilíada* es una épica mitológica y el poema de Hesíodo es una épica didáctica. De hecho, el mito está presente en los dos poemas, pero de forma muy diferente. El poema que canta la ira funesta de Aquiles está dominado por la narrativa mítica, pero no ocurre lo mismo en el poema de Hesíodo. En el caso de la épica homérica hay varios episodios en los que se intensifica la relación entre mito y palabra, como sucede en el discurso argumentativo de Andrómaca para disuadir a Héctor de ir al combate[17], o cuando Príamo trata de convencer a Aquiles de devolverle el cuerpo de Héctor[18]. En estos dos episodios destacamos además el hecho de que se asocia al mito y a la retórica otro elemento muy importante: la emoción. En realidad, son dos de los momentos más emotivos de la épica homérica: la exhortación de Andrómaca, como esposa y madre, a Héctor para que este no la abandone a ella ni al pequeño Astianacte, tiene un elevado nivel de dramatismo, así como una estructura muy fluida. En otro contexto, pero con los mismos elementos (mito-retórica-emoción), se sitúa el audaz viaje de Príamo a la tienda de Aquiles para suplicarle la devolución del cuerpo de su hijo. Sin embargo, tal vez el episodio más significativo de la relación del mito con la retórica en la *Ilíada* sea la organización de la embajada aquea, a instancias de Néstor, con el objetivo de aplacar la ira de Aquiles y hacerlo volver al combate[19]. Los tres discursos, de Ulises[20], Fénix[21] y Áyax[22], con valor retórico distinto, pues los dos primeros son claramente superiores al del hijo de Telamón, son refutados de forma muy consistente por Aquiles, que, además de su valor guerrero, es también un ῥητήρ μύθων. Se añade que, tal como ya se había evidenciado en el Canto I de la *Ilíada*, el hijo de Peleo tiene, en un estilo propio, una elocuencia bien trabajada, pues esa capacidad retórica le fue enseñada por el propio Fénix[23]:

---

15 Frg. 11 Diels-Kranz.
16 Vid. Cole 1983 y Pratt 1993.
17 Canto 6. 407-439.
18 Canto 24.486-506.
19 Canto 9.
20 Canto 9. 225-306.
21 434-605.
22 624-642.
23 9. 442-443.

> "Para eso me envió, para que yo te enseñase todo,
> cómo ser orador de discursos y hacedor de hazañas".

Por su parte, en el poema *Trabajos y Días*[24], el mito tiene un papel muy distinto del que ejerce en la poesía homérica, una vez que Hesíodo acerca el poema al hombre común y usa, deliberadamente, los versos sapienciales con un fin didáctico. Teniendo como *télos* la *alétheia*[25] y a las musas por inspiradoras, guía al lector por el mito *parádeigma* (*Érides*) o etiológico (Pandora[26]) hasta la cruda realidad del que trabaja arduamente la tierra. De este modo, el poema, intercalando algunos mitos (las Érides, Prometeo y Pandora y el mito de las Edades), desarrolla un conjunto de preceptos sobre los beneficios del trabajo, el correcto ejercicio de la justicia, la mejor *tékhne* agrícola, o la administración familiar. Al contrario que en la poesía homérica, la palabra *areté* no traduce en Hesíodo el coraje, o el valor en el combate, sino la excelencia de la justicia y del trabajo. Nótese cómo de la simbiosis de los elementos míticos (Zeus, las Musas, las *Érides*, Prometeo, Pandora …) con los del plano real (Perses, los *basilêes* y el propio poeta…) nació un poema que pone los fundamentos de la estrecha relación del poeta con la poesía y, a su vez, de la poesía con los dioses, las Musas y el trabajo del campo, en el que los rasgos innovadores como el individualismo, o el didactismo y la reflexión intencionada sobre la condición humana delinearon el rumbo de la literatura griega de época arcaica. Cuando afirma en el verso 10 del poema *Trabajos y Días* que va a exponer a su hermano Perses[27] preceptos verdaderos (ἐγὼ δέ κε Πέρσῃ ἐτήτυμα μυθησαίμην), Hesíodo se aleja de las falsedades (ψεύδεα)[28]. Nótese que el *lógos* transmitido por las Musas puede ser verdadero[29] o falso, a lo que se debe añadir la propia interpretación del poeta, como se desprende de los siguientes versos de la *Teogonía*[30]:

> "Nosotras sabemos decir muchas falsedades, que se parecen a la verdad; pero
> también, cuando queremos, proclamamos verdades".

Las Musas, además de distinguir el mensaje de la verdad, formulan dos tipos de lenguaje. Los verbos utilizados por Hesíodo dan cuenta de esta distinción: las hijas de Zeus dicen la verdad y hacen entender la verdad. No estando las Musas atadas a decir la realidad tal como es, la esencia poética que ellas inspiran abarca materias y hechos que no se inscriben únicamente en el plano de la realidad. De este modo, el mensaje de las hijas de Mnemósine es ambiguo. No es casualidad que algunos

---

24 Vid. Pinheiro 2000 y 2011; vide también Verdenius 1985 y West 1996r.
25 Sobre el sentido mítico de *alétheia*, vid. Detienne 1960.
26 Vid. Judet de la Combe & Lernoud 1996.
27 Vid. Rousseau 1996.
28 *Teogonia*, v. 27.
29 Cf. el verso 27 con *Odisea*, XIX, v. 203
30 27-28.

autores[31] de la Antigüedad establecieran una asociación entre las Musas y la abeja. Si por un lado pica e inyecta veneno, por otro produce la miel que es dulce y tiene la capacidad terapéutica de purificar. Se observa en estos versos, aunque de una forma embrionaria y alejada del raciocinio teórico de Platón y Aristóteles, una definición del *lógos* poético como imitación. El poeta tiene la capacidad de representar la verdad[32] por la poesía, tocándole al mito un papel relevante.

Todavía sobre el poema *Trabajos y Días*, la disputa (*neîkos*), entre los dos hermanos a causa de la herencia (*klêros*) es, en realidad, el *leitmotiv*. Según la versión del poeta – no hay espacio en el poema para que Perses presente su apología –, la mala gestión de la herencia (*klêros*) legítima lleva a Perses a intentar conquistar la parte de su hermano por medios ilegítimos, recurriendo al soborno para conseguir una sentencia favorable de los reyes (*basilêes*), que, según la *Teogonía*[33], tenían la función de proclamar la justicia (*díke*) en el *ágora*, conforme al don conferido por las Musas. Entonces, a partir de este momento, se genera el conflicto entre los hermanos. Hesíodo, estimulado y encolerizado por la actitud de Perses, le dirigirá, a lo largo del poema, diversos consejos de conducta social, económica y familiar, en los que siempre subyace el valor del trabajo. Con el tema del trabajo, las reflexiones sobre la *díke* ocupan, definitivamente, un lugar privilegiado en el mensaje del poema. Véase cómo el mitema de las dos Érides tiene una primera parte entre los versos 11 y 26, que está dominada por la descripción del *thymós* y por las motivaciones de las dos Érides y una segunda, del verso 27 al 41, que describe la oposición entre las dos Érides, a semejanza de la contienda entre los dos hermanos, Hesíodo y Perses, a causa de la herencia paterna. Por eso, a partir del verso 26, el elemento temático más importante deja de ser la Ἔρις, entidad divina, para pasar a ser el *neîkos* (vv. 29, 30, 33 e 35), que domina la segunda parte estructural. A su vez, en el mito de Prometeo y Pandora, que sigue a este mitema, el valor del trabajo y su necesidad son el tema central, intensificando la reflexión sobre la condición humana. De ahí que la explicación de estos mitos no funcione en el cuerpo del poema como una estructura rígida e individualizada, sino que están encadenados, amplificando motivos, explicando causas y ejemplificando consecuencias, en una composición que oscila entre lo general y lo particular, el mito y la realidad, y, si queremos, el poeta y el/los destinatario(s).

Cuando un autor recurre a una referencia mitológica son varias las líneas de análisis que se abren. Para la relación entre *mŷthos* y *lógos*, la función y la relación con el texto literario, así como un enfoque más intertextual, se revelan fundamentales. Se trata de entender si el enfoque que un autor hace del mito es consistente, cuál es su origen o cuáles los procesos empleados para su transformación. Como se puede comprobar por la *Retórica a Alejandro*,

[31] Aristófanes, *Asambleístas* 973; Varrón, *Sobre las cosas del campo* III, 16, 7.
[32] Sobre la verdad arcaica, vid. Cole 1983, Detienne 1988 y, en especial, Pratt 1993.
[33] 80-93.

tradicionalmente atribuida a Anaxímenes, por la *Retórica* de Aristóteles, por la *Retórica a Herenio* o por las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, el mito fue ganando un gran valor de ejemplaridad. Además de eso, introducir una referencia mítica se convertía en una demostración de *mímesis* y conocimiento de la tradición, en este caso la riquísima tradición mítica, como más tarde la mitografía habría de sistematizar.

Los bellos epinicios de Píndaro nos legaron un rico repositorio mitológico, en el que lo divino ilumina la victoria. Para Frederico Lourenço, el arte poética de Píndaro "es arquitectónica y musical en la construcción; metafórica y transcendente en el desarrollo elocutorio y conceptual. Además de estos elementos estrictamente poéticos, hay también una dimensión religiosa y una dimensión histórico-cultural. Píndaro es, al fin y al cabo, el poeta del Mito"[34]. A la hora de celebrar la victoria, el poeta compone un poema con una naturaleza compleja y amplia, para reflexionar, con una estética a veces desconcertante, sobre el carácter efímero de la naturaleza humana, la excelencia, el *ólbos* y la sabiduría, entre otros temas. En este contexto, la retórica del mito coloca la victoria en una dimensión más elevada. El mito da testimonio de la relación del ser humano con aquello que lo transciende y que la palabra poética expresa, aunque el poeta tenga conciencia de la diferencia entre verdad y mito:

> ¡En verdad que es mucho lo asombroso!
> E incluso puede acontecer que los rumores
> de los mortales, habladurías adornadas con abigarradas
> ficciones, trasgrediendo el relato verdadero,
> nos engañen por completo.
> El Encanto, que apresta para los mortales todo lo que les es
> grato,
> como además les aporta honra, también consigue que se crea
> lo increíble
> las más de las veces;
> y los días restantes
> son sus testigos más cualificados[35].

Lo que parece suceder es que el discurso poético, al recurrir al mito, esa historia que excede y fantasea con la realidad, disemina, por un lado, la falsedad y, por otro, va legitimando por medio de la tradición esas mismas historias. En realidad, el mito, en contexto poético, no tiene que ser histórico. En este caso, al asociarse la celebración del vencedor a un mito, se pretende también que el mito tenga un efecto didáctico y ético en un momento de gloria, como recordar que la naturaleza humana es limitada. En esa línea de interpretación también se pronunció Yun L. Too en

[34] Lourenço 2006: 9 (original en lengua portuguesa).
[35] *Ol.* 1. 27-35. Traducción de Emilio Suárez de la Torre para Cátedra, 1988.

cuanto a Píndaro y a Baquílides: "had used myth in presenting moral and political allegories of a critical nature to their aristocratic patrons"[36].

De la lectura de la obra enciclopédica de Diógenes Laercio, aprendemos que incluso algunos filósofos escribieron obras sobre mitos, eventualmente para ejercitar el pensamiento especulativo y su capacidad retórica. Uno de esos casos es el filósofo cínico Antístenes. De la producción literaria recogida por Diógenes Laercio[37], sobresalen títulos como: *Ayáx* o *Discurso de Áyax*; *Odisea* o *Sobre la Odisea*; *Acerca de las cosas del Hades*; *Sobre Calcas*; *Sobre Penélope y Penélope*; *El cíclope* o *Sobre Ulises*; *Sobre Circe*; *Sobre Ulises, Penélope y el perro*; *Heracles* o *Midas*. Este conjunto de obras demuestra que Antístenes, además de haber escrito sobre ética, dialéctica o lógica, también se dedicó a la exégesis mitológica.

Sin embargo, uno de los dominios en los que el uso del mito se hizo más evidente fue precisamente la oratoria griega[38]. Isócrates, en el *Panatenaico*, inmediatamente después del *incipit* escribe: "Cuando era más joven decidí escribir unos discursos que no fueran cuentos fabulosos ni llenos de portentos y mentiras, que son los que la mayoría prefiere a los que tratan de su salvación"[39]. Reconoce, de esta forma, que la mayoría prefiere discursos mezclados con relatos mitológicos, equiparados a cuentos maravillosos, pero que son falsos (μυθώδης, τερατεία, ψευδολογία). También en *Evágoras*, en tono elogioso, al comparar los hechos extraordinarios del rey con las hazañas de los héroes aqueos que tomaron Troya, sugiere que se dejen de lado los *mŷthoi* y se observe la *alétheia*, enfatizándose, así, la oposición entre relato mítico y verdad, también porque en Isócrates se atribuye al mito una capacidad política por medio de la retórica inherente al texto:

> "¿Cómo se podría demostrar el valor o la inteligencia o toda la virtud de Evágoras con más claridad que mediante tales hazañas y peligros? Pues se ve que superó no solo otras guerras, sino también la de los héroes y la cantada por todos los hombres. Pues aquellos solo tomaron Troya con la ayuda de toda Grecia, Evágoras, en cambio, que tenía solo una ciudad, hizo la guerra contra toda Asia. Por eso, si la mayoría quisiera elogiarle tanto como a aquellos, Evágoras tendría una fama mucho mayor que la suya. *Si dejamos los mitos y observamos la verdad*, ¿a qué hombre de los que vivieron en su época encontraremos que haya ejecutado cosas parecidas, o a quién que haya sido causante de cambios tan grandes en la situación política?"[40]

---

[36] Too 1995: 57.
[37] 6. 15-18.
[38] Vid. Wooten 2001.
[39] Cf. *Panatenaico* 237-238: opone las historias míticas a otras que son reconocidas y que trajeron muchos bienes a los griegos. Siempre que no se indique otra cosa, las traducciones están tomadas de la Biblioteca Clásica Gredos.
[40] *Evágoras* 65-66, cursiva nuestra.

De igual forma, Demóstenes critica a aquel que: "a fuerza de trabar y componer discursos de hermoso cariz y leyendas, remontándose a los tiempos en que el territorio de Cirra fue consagrado, persuade a los *hieromnémones*, hombres inexpertos en discursos y carentes de visión del futuro, para que voten una inspección de la región…"[41]. Más que contar la verdad de los acontecimientos, lo que parecía ser la prioridad para estos oradores era elaborar discursos atractivos y con mitos (λόγους εὐπροσώπους καὶ μύθους), sin fundamentación real. Es decir, para Demóstenes el mito puede embellecer el *lógos*, pero distorsiona la realidad, o aleja al oyente de la verdad.

Sin embargo, como reconoce Isócrates, parece haber situaciones en las que el uso del mito, a pesar de su falsedad, puede ser recomendado por conferir al texto mayor claridad, o por apoyar de manera innegable la argumentación del orador:

> "En primer lugar, por medio de nuestra ciudad se consiguió lo que primero precisa nuestra naturaleza; y aunque la tradición haya quedado como algo legendario, conviene, no obstante, relatarla"[42].

Tras esta introducción y justificación, Isócrates cuenta cómo Deméter, diosa de la fecundidad, pasó por la polis, después del rapto de Perséfone, y que fue bien acogida. Por el hecho de haber demostrado la polis, de esa forma, respeto a los dioses, la diosa recompensó con bendiciones este tratamiento y la polis, como tributo, continuó celebrando sus misterios todos los años. Para Isócrates, esta historia, a pesar de ser antigua, merece crédito porque muchos la contaron y la oyeron. Además de eso, la mayor parte de las póleis continuaban enviando cada año primicias en trigo y las que habían dejado de hacerlo cumplían, por orden de la Pitia, las tradiciones en Atenas. Isócrates recurre así a un mito ancestral y revela un gran pragmatismo en la forma como justifica su uso. Todo este cuidado en justificar el mito puede ser una señal de reserva o de descrédito de los *mŷthoi* para muchos de los oyentes, eventualmente más interesados en historias y hechos más actuales. Como reconoce Isócrates, la relación entre mito y poesía es muy intensa, aunque el regreso de Evágoras parece ir más allá de lo fantástico en esas narrativas:

> "De los regresos a la patria en tiempo pasado los más estimados son los que oímos a los poetas. Pues éstos nos refieren no sólo los más bellos de los que han sucedido, sino que también componen unos nuevos por su cuenta. Con todo, ningún poeta ha imaginado un relato en el que uno regrese a su patria tras correr peligros tan terribles y temibles" [43].

---

41 *Sobre la corona* 149.
42 *Panegírico* 28.
43 *Evágoras* 36.

Otro aspecto que se debe tener siempre en cuenta en la elaboración del discurso es el efecto que produce en el destinatario. En ese sentido, Isócrates tiene conciencia del gusto que el público tiene por los *mŷthoi*:

> "Es, pues, evidente que quienes pretenden hacer o escribir algo agradable a la mayoría no deben buscar los razonamientos más provechosos, sino los más fabulosos; porque al oír así, lo pasan bien, lo mismo que al ver combates y luchas. Por eso debe admirarse la poesía de Homero y de los primeros inventores de la tragedia, ya que, por conocer la manera de ser de los hombres, utilizaron para su poesía estos dos temas. (…) Con tales ejemplos queda demostrado a quienes desean cautivar el alma de sus oyentes que deben evitar reprender y aconsejar, y, en cambio, han de decir lo que a su juicio agrade más a la multitud" [44].

De este modo, el discurso mítico puede ser una estrategia retórica para "cautivar el alma" y una forma de volver el *lógos* más agradable. Con todo, esa intención puede significar una transformación o una manipulación de la realidad solo para hacer el texto más persuasivo u ornamentado. Sobre esta problemática, también Tucídides reflexionó al inicio de su obra:

> "Tal vez la falta del elemento mítico en la narración de estos hechos restará encanto a mi obra ante un auditorio, pero si cuantos quieren tener un conocimiento exacto de los hechos del pasado y de los que en el futuro serán iguales o semejantes, de acuerdo con las leyes de la naturaleza humana, si éstos la consideran útil, será suficiente" [45].

Además de expresar su concepción cíclica de la historia ("los que en el futuro serán iguales o semejantes") y el objetivo de que su obra pudiese llegar a tener utilidad en el futuro, manifiesta el historiador su compromiso con la exactitud de la narrativa, no tanto con su embellecimiento por medio del mito. Tucídides, como antes refirió[46], intenta desmarcarse de aquellos que recurrieron, por diferentes razones, al mito[47] y procura colocar su narrativa histórica en un nivel nuevo y distinto. En ese contexto, critica no solo a los poetas por embellecer las acciones con mitos, sino también a los logógrafos por estar más preocupados por seducir a los oyentes que por la verdad (*alétheia*). En consecuencia, narran, al contrario de lo que Tucídides pretende para su modelo de historia, acciones que carecen de pruebas y están repletas de historias fantasiosas o míticas (μυθῶδες).

---

44 *Nicocles* 48-49.
45 2.22.
46 2.21.
47 De esta forma, Tucídides parece apartarse de la concepción de la historia de Heródoto que varias veces recurre al mito, como sucede además en el inicio del Libro I; sobre el mito en Heródoto, vid. Baragwanath & de Bakker 2012.

Los diferentes sentidos que hemos indicado para la relación entre *mŷthos* y *lógos* indican que el mito fue siendo entendido y usado de forma muy diferente y no se especializó en un género literario propio[48]. De la épica a la tragedia, el mito fue consolidando una tradición, oral y escrita, en cuanto historia que se aproxima más o menos a la realidad o verdad, conforme al estatuto que le fue siendo conferido. Eso mismo revelan las palabras de Teón: "Una fábula [*mŷthos*] es una composición falsa que simboliza una verdad"[49]. Esta ambigüedad del mito, también ella seductora, fue alimentando la memoria de varias generaciones, ganando el mito más valor como ejemplo que como modelo ético, además de reflejar gradualmente una marca de identidad.

Estudio de caso

Para evidenciar algunas aplicaciones del mito, presentamos, a continuación, un conjunto de *exempla* que revelan las múltiples facetas del mito y cómo se integra en el texto literario.

a) Del sofista Gorgias, profesor de retórica, nos ha llegado un *enkómion*, como ejercicio en forma de defensa de Helena, una figura mítica sobre la que mucho escribieron poetas y prosistas[50]. Para Gorgias, las acusaciones que se le hicieron a Helena, como la necesidad a la que somete el destino, la violencia física, el discurso persuasivo o el poder del amor, pueden ser refutadas, pues el sofista pretende reponer la verdad. Además de una cierta racionalización del mito, la apología que Gorgias estructura en torno a la figura de Helena demuestra una interesante hermenéutica mitológica, a parte de la propia fuerza persuasiva del *lógos* en el alma, tan fuerte cuanto los *phármaka*. Independientemente de la calidad de la argumentación y de una *dispositio* bien delineada, el mito sirve de pretexto para una demostración retórica que puede ser fácilmente usada como modelo para otros personajes. Por ejemplo, el carácter especulativo que Gorgias cultiva también está presente en la *Defensa de Palamedes*, aunque con algunas diferencias. Repárese en que la intencionalidad retórica de Gorgias se refuerza por querer afirmar la verdad de los hechos y valorar la investigación de las pruebas y la refutación de la tesis de otros que escribieron sobre este tema. El mito es, así, la temática central que gana cuerpo por medio del *lógos*. De hecho, la correlación entre mito y palabra es muy profunda en este *enkómion*.

---

48 Un texto en el que la relación entre *mŷthos* y *lógos* es bastante evidente es la biografía plutarquea del héroe Teseo; vid. los estudios de Pelling 2002 y Alcalde Martín 2019.

49 *Progymnasmata* 72 (numeración TLG).

50 Un buen ejercicio retórico y mitológico es establecer una comparación del texto de Gorgias con el *Elogio a Helena* de Isócrates. Sobre Helena, véase en este mismo volumen el estudio de caso en el capítulo de Pura Nieto

b) Una de las características de la Segunda Sofística es la crítica de autores antiguos y, por consiguiente, la presencia de la mitología es notoria. Un buen ejemplo es Dión de Prusa[51]. Tal vez la más conocida *oratio* de temática mitológica sea el *Discurso troyano: en defensa de la no conquista de Ilión.* Rápidamente, por su título, nos damos cuenta de que Dión de Prusa trata de refutar la tesis homérica, a pesar de que en varios discursos teje muchos elogios a Homero. La tesis principal de esta narrativa mitológico-retórica es que Troya no fue tomada por los griegos, sino que los troyanos fueron los vencedores. Retomando en parte la idea de que la falsedad da placer, Dión de Prusa tiene conciencia de la dificultad de enseñar la verdad, pues la mentira tiene una capacidad persuasiva mayor, luego deconstruir una tesis que fue consolidada por la tradición es tarea muy laboriosa. Tómese como ejemplo la *oratio* 52, titulada *Sobre Esquilo, Sófocles y Eurípides o Sobre el arco de Filoctetes*. En síntesis, Dión de Prusa comenta la forma en que los tres tragediógrafos elaboraron la figura de Filoctetes a partir del modelo homérico. Se ofrece bajo la ficción de una representación de un concurso teatral, en el que Dión, autor que participa en la narrativa, desempeña la función de corego, juez y espectador. Además de la *comparatio* general que establece entre los tres tragediógrafos y la versión homérica, por medio de las características que los distinguen, identifica las diferencias entre las versiones sobre la figura del héroe Filoctetes, dando también realce a la propia representación dramática. Demostrando una notable capacidad de síntesis para tratar de un tema tan complejo, Dión, uniendo mito y retórica, se ejercita en el análisis literario de un tema con una rica tradición, a pesar de que los dramas de Esquilo y Eurípides sobre Filoctetes se hayan perdido. Nótese que en la *oratio* 59, en forma de diálogo dramático, Dión de Prusa vuelve al tema de la tragedia *Filoctetes*, con una paráfrasis de la tragedia compuesta por Eurípides[52]. Igualmente en forma de diálogo escribió Dión la *oratio* 58. Aquiles y su educador Quirón[53], el centauro, comparan el valor del hoplita con el del arquero, tema que se plantea en el *Heracles* de Eurípides. Por estos y otros ejemplos que podríamos aducir, se percibe que los poemas homéricos fueron una fuente muy relevante para Dión de Prusa.

c) Uno de los discursos más conocidos de Elio Aristides[54] es el encomio a Roma, cuya intención era llegar a hacer un discurso semejante a la grandeza del Imperio[55]. Tiene por tema principal caracterizar el Imperio y elogiar el arte de gobernar de los

51 Sobre el mito en Dión de Prusa, vid. Saïd 2002.
52 Vid. Dión de Prusa 52.11-14.
53 Vid. *Ilíada* 11.830-832.
54 Basándose en el Canto 9 de la *Ilíada*, Elio Aristides compuso, a manera de *progymnasmata*, un discurso en el que intenta apartar a Aquiles de su ira utilizando no solo los discursos de los tres embajadores aqueos (Ulises, Fénix y Áyax), sino también las respuestas de Aquiles. Curiosamente, Libanio habría de escribir una respuesta del hijo de Peleo a los argumentos de los embajadores.
55 108.

romanos, basándose, sobre todo, en tres aspectos: la extensión territorial del dominio romano, la forma en la que disfrutaban los romanos de ese poder y las consecuencias para los súbditos. Como es propio de la época y de alguien que domina los recursos retóricos, el *Discurso a Roma* no tiene solo la intención de exaltar la capacidad de gobierno de los romanos, sino que Elio Aristides, como griego, quiere también afirmar la propia identidad griega y explorar la hipótesis de que su cultura sobrevivió al poderío político del Imperio, una realidad innegable y que debe ser aprovechada para afirmar los valores helénicos dentro de un cuadro de concordia. Además de alusiones mitológicas esporádicas, habría que destacar el recurso a la historia mítica en la parte final del discurso[56]. Con el objetivo de enaltecer el efecto casi cósmico que el Imperio romano provocó, Elio Aristides lo compara a la acción de Zeus. Tal como Zeus puso fin a la discordia y arrojó a los Titanes a las profundidades de la tierra, también el Imperio trajo el orden y estableció un régimen político basado en la ley y respetuoso de los rituales religiosos. Este nuevo orden romano es descrito como universal, pues da garantías a todos. Este es un Imperio que, por estar bien gobernado, tiene la benevolencia de unos dioses que se sienten honrados: Zeus, Hera, Atenea, Hefesto, Dioniso, Deméter, Posidón, Apolo, Ártemis, las Musas, Hermes, Afrodita, Asclepio, los dioses egipcios, Ares y Helios. Incluso aunque el recurso al mito en esta comparación no produjese un gran efecto en los oyentes, se percibe la intención de Elio Aristides de representar la grandeza del Imperio.

d) Quinto de Esmirna[57] es un buen ejemplo de aquello a lo que Bowersock[58] llama "homeric revisionism". Los cerca de 8800 versos del poema *Posthomerica* revelan una profunda intertextualidad con los poemas homéricos, de tal forma que tres de los manuscritos que sobrevivieron del poema de Quinto se encontraban entre la *Ilíada* y la *Odisea*. Teniendo en cuenta toda la base mitológica implicada, escapar a una larga tradición se vuelve una tarea casi imposible, como podemos ver por la temática principal de los catorce libros del poema: Libro I - Pentesilea: llegada, acción y muerte; Libro II - Memnón: llegada, acción y muerte; Libro III - Muerte de Aquiles; Libro IV - Juegos fúnebres en honor de Aquiles; Libro V - Juicio de las armas (*ékphrasis* del escudo de Aquiles); Libro VI - Llegada y acción de Eurípilo (*ékphrasis* del escudo de Eurípilo); Libro VII - Llegada y acción de Neoptólemo; Libro VIII - Combate entre Neoptólemo y Eurípilo; Libro IX - Filoctetes vuelve a la acción junto a los aqueos; Libro X - Muerte de Paris; Libro XI - Combate en torno a Troya; Libro XII - El ardid del caballo; Libro XIII - Toma de Troya; Libro XIV - El *nóstos* de los aqueos. Como se puede comprobar, Quinto recupera varias

[56] 103-105.

[57] Recuperamos algunas de las consideraciones desarrolladas en Pinheiro 2012 e 2016; vid. también Baumbach & Bär 2007 y Maciver 2012.

[58] Bowersock 1994: 21.

escenas típicas de la poesía épica: el viaje; el momento de la llegada y de la partida; los héroes reunidos en asamblea; la embajada; el combate; la disputa por las armas o la lucha en torno del cadáver; la tempestad; la muerte y la reacción de dolor que inspira a los compañeros en luto; los juegos fúnebres, entre otros. No es una simple *aemulatio*, sino que el texto de Quinto entrecruza varias tradiciones y concepciones filosóficas, lo que obliga al lector a emprender un viaje intertextual en busca de una fuente o de una versión mitológica más rebuscada. Un episodio paradigmático del trabajo de transformación y de reescritura de Quinto es el de la justificación de la presencia de Pentesilea en Troya, al inicio del Libro I. Según Helánico[59], Pentesilea va a la guerra en busca de gloria (*kydos*). Sin embargo, para Diodoro Sículo[60], la reina de las Amazonas va a Troya a purificarse de la muerte involuntaria de su hermana Hipólita. Se justifica, de esta forma, la presencia de Pentesilea como aliada de los troyanos, ya que en principio las Amazonas serían enemigas suyas. Nótese que, en la *Ilíada*[61], Príamo recuerda haber combatido contra ellas en su juventud. Quinto, conocedor de la tradición, no excluye ninguna de las razones y las presenta, en un proceso de *contaminatio*, para justificar la presencia de Pentesilea y de sus doce compañeras. A veces el poeta usa diferentes episodios de los poemas homéricos que adapta a su texto. Eso sucede en la narración de las honras fúnebres en honor de Aquiles, en donde se inspira en el último canto de la *Odisea*[62], pero también recurre a elementos de los juegos en honor de Patroclo[63]. Algo semejante sucede cuando describe el combate en torno al cadáver de Aquiles[64], en un ejercicio de reescritura, apoyado en las descripciones de este género en la *Ilíada*, de combates en torno al cuerpo, por ejemplo, de Sarpedón[65] y de Patroclo[66]. De igual modo, Quinto aprovecha el conocido episodio de los caballos que lloran la muerte de Patroclo, en la *Ilíada*[67], pero ahora los hace llorar la muerte de Aquiles[68] y une a esa tradición el hecho de que esos animales pasen a pertenecer a Neoptólemo. En otros casos, Quinto sintetiza lo esencial del episodio, como ocurre en la muerte de Sarpedón[69], de la que resulta la lección de que el propio Zeus, padre de los dioses, al ver a su hijo a las puertas de la muerte, nada puede contra el designio superior del destino. Así, en síntesis, podemos afirmar que *Posthomerica* testimonia el conocimiento profundo que Quinto tenía de los poemas homéricos, pero también de otros textos clásicos que evocó para su ejercicio poético y mitológico. Tenemos, por ello,

59 *FGrHist* Ia,4, fr. 149.
60 *Biblioteca histórica* 2.46.
61 3.188 ss.
62 24.43-92.
63 *Il.* 23.
64 3.213 ss.
65 16.532-683.
66 17.213-425.
67 17.426-455.
68 3.742 ss.
69 *Il.* 16.419-683 e *Ph.* 1.711 ss.

un poema de vocación intertextual y estructuralmente exigente, en el que la secuencia de la narrativa mitológica selecciona, combina, sintetiza o transforma versiones anteriores, obligando al lector a un viaje intertextual. Incluso al nivel de los personajes, la épica de Quinto logra encuadrarlos y darles una nueva dimensión en el conjunto de la historia, como sucede con Neoptólemo, Eurípilo, Enone, Sinón o Laocoonte. Este es un *exemplum* de reescritura mítica que recurre a varios efectos retóricos, en un poema que oscila entre la tradición y la innovación.

e) Aftonio, en su obra *Progymnasmata*, tal como Teón y Pseudo-Hermógenes, presenta varias categorías de ejercicios, con una descripción teórica, pero también con ejemplos prácticos. En varios *progymnasmata* recurre al mito, como era habitual en la enseñanza de la retórica, ciertamente por ser historias conocidas por la mayoría. Cuando define qué es el 'relato' (*diégema*)[70], que distingue de la narración (*diégesis*), considera que "unos son dramáticos, otros históricos y otros civiles" (τὸ μέν ἐστι δραματικόν, τὸ δὲ ἱστορικόν, τὸ δὲ πολιτικόν). Al ejemplificar el relato dramático, que tiene carácter ficcional (τὸ πεπλασμένον), Aftonio recurre al conocido mito de Afrodita, Adonis y Ares. Así, este relato comienza con las siguientes palaras: "El que admire la rosa por la belleza, que tenga en cuenta la herida de Afrodita". A partir de aquí cuenta, con brevedad, el amor de Afrodita por Adonis y los amores de Ares por Afrodita hasta el momento en el que la diosa, para socorrer a Adonis, cae en un rosal y las espinas de las rosas se clavan en su pie. Así, la sangre que brota de la herida acabará por teñir eternamente las rosas. Al principio, al abordar las características de la comparación (*synkrisis*)[71], se ofrece el ejemplo clásico de la similitud entre Aquiles y Héctor, pues, según Aftonio, se debe confrontar la virtud con la virtud y esta sobresale incluso más por medio del ejercicio de la comparación. La intención no es demostrar si los dos son diferentes o semejantes, sino que alcanzaron un gran valor por medio de las acciones que protagonizaron. Al dedicarse a la *anaskeué*, ejercita la técnica retórica con la verosimilitud del mito de Dafne. Hasta cuando se refiere al *enkómion* de la sabiduría, introduce el mito: "cada uno de los dioses se consagró a una faceta diferente: Hera preside los matrimonios; Ares, junto con Atenea, las guerras; Hefesto, por su parte, forjó el bronce con fuego; Posidón guía a los navegantes; cada uno de los dioses cultivó un campo diferente, pero todos participan de la sabiduría y, particularmente, Zeus más que todos"[72]. También Pseudo-Hermógenes recurre al mito varias veces: al abordar las cinco modalidades del relato (*diégema*)[73] usa el ejemplo de Medea, hija de Eetes, que se enamoró de Jasón y lo ayudó a obtener el vellocino de oro; lo mismo sucede cuando explica las formas de la refutación (*anaskeué*) recurriendo a los mitos de Narciso,

[70] 2.
[71] 31.
[72] *Progymnasmata* 25.
[73] *Progymnasmata* 2.

Arión y Apolo; de igual modo, al explicar la función del *enkómion*, recurre a la historia de Aquiles, desde el papel de Quirón en su formación hasta la muerte. El hecho de que los manuales de ejercicios retóricos de Teón, Pseudo-Hermógenes y Aftonio recurran a mitos revela que el conocimiento mitológico fue cultivado en la antigüedad clásica, aunque algunas variantes de los mitos pudiesen ser menos conocidas, manteniendo sobre todo una presencia significativa al nivel de la enseñanza.

En conclusión, el mito presenta una estructura semiótica muy diversificada, una vez que, como Segal[74] afirmó, "myth comprises a system of symbols, verbal, visual, and religious". De creación divina o por inspiración de los dioses, el mito pasó por diversas *críseis*, provocadas por la contribución de diferentes dominios del conocimiento (historia, filosofía, ciencia u oratoria). Diodoro Sículo, una fuente muy relevante para el mito antiguo, tiene una noción perfecta de la complejidad semiótica de la narrativa mítica:

> "No ignoro que quienes recopilan los relatos de antiguas mitologías están a menudo en desventaja en la redacción de sus obras. En efecto, la antigüedad de los hechos del relato, al hacer difícil su establecimiento, pone en gran dificultad a quienes escriben sobre estos acontecimientos; y, además, su exposición cronológica, al no resistir una comprobación rigurosa, genera en los lectores un sentimiento de menosprecio por la historia. Por otra parte, la diversidad y abundancia de héroes, de semidioses y de otros hombres cuyas genealogías han de establecerse hacen que la exposición sea dificultosa" [75].

Diodoro Sículo asume que su tarea de compilar los mitos es difícil, porque los mitos son antiguos y tienen varias versiones. Al faltarle al *mŷthos* el rigor de otras historias, se puede generar incredulidad en el lector y, por eso, el autor prometerá, en el prólogo del Libro 4, dedicarse al estudio de la antigüedad para establecer de la mejor forma las narrativas de los mitos, criticando, así, a los historiadores que ignoraron la mitología antigua, como fue el caso de Éforo de Cime, autor de una *Historia universal*[76], cuyo tema central sería el regreso de los Heraclidas. De hecho, la integración del mito en un cuerpo narrativo conviene que se justifique o que siga los principios de la retórica, porque eso puede contribuir a avalar la calidad o autoridad de un autor, como Yun L. Too afirma: "Myths can increase the authority of the work in which they occur and can provide an author with a licence beyond his social position"[77]. Recuérdese que ya Platón[78] había defendido que el mito fuese usado y seleccionado de forma crítica porque modela las almas.

---

74 Segal 1986: 46
75 *Biblioteca histórica* 4.1.
76 Vid. *FGrHist* 70.
77 Too 1995: 57.
78 *Rep.* 377a

En realidad, la recepción del mito, durante la antigüedad clásica, no fue regular, oscilando entre la aproximación y el alejamiento. Lo que parece evidente y que es permanente en la propia historia del mito es el hecho de que convoca una plétora de sentidos. Esa polisemia, como hemos visto, deriva de la relación casi indisociable entre *mŷthos* y *lógos*. La palabra transmite, pero también opera un efecto estético en la narrativa mítica, haciendo sobresalir el potencial metafórico, alegórico o metonímico del mito. Como la sinécdoque, no siempre los autores o *mythopoioí* relatan la totalidad del mito, sino apenas una parte, sea porque el lector conoce lo que falta, sea porque el mito es, por naturaleza, una creación abierta u *open history*, una vez que del mito, cual fuente divina, brota un campo de imaginaciones casi infinito, como casi infinitas son las posibilidades de conferir estilo a la palabra mítica.

La reticencia de algunos autores a recurrir al mito por el hecho de ser una historia/lenguaje que se aleja de la verdad no constituye un obstáculo para aquellos que cultivan la *tékhne rhetoriké*, en la medida en que el objetivo es persuadir. Representando mejor o peor la realidad, el mito es útil para el orador al volver la narrativa más agradable y seductora, funcionando, así, como medio de persuasión. Antiguo, pero hermoso, el mito incorpora una noción de arqueología, una vez que implica estudiar y comprender las primeras formas de representación humana, una elaboración a veces retórica porque de alguna forma adorna la realidad. La cuestión central no es tanto si los antiguos creían en sus mitos[79], sino lo que nos quieren transmitir o cuál es la razón (antropológica, social o política) para aquella forma de representación. Por eso, continuaremos (re)escribiendo los mitos, pero también intentando interpretarlos mediante diferentes y complementarias áreas de conocimiento. De la palabra al mito, de la razón al mito, del mito a la realidad, el universo mitológico nos coloca en un jardín de memorias con un enorme valor civilizador y cultural*.

*Este capítulo ha sido traducido por Marta González González

[79] Sobre este asunto, vid. Veyne 1983.

BIBLIOGRAFIA

ALCALDE MARTÍN, Carlos (2019), "The *Life of Theseus*: from Theatre to History", en D. F. Leão & L. Roig Lanzillotta (eds.), *A Man of Many Interests: Plutarch on Religion, Myth, and Magic. Essays in Honor of Aurelio Pérez Jiménez*. Leiden, Brill, pp. 3-27.

BARAGWANATH, Emily & BAKKER, Mathieu de (eds.) (2012), *Myth, truth and narrative In Herodotus*. Oxford, Oxford University Press.

BAUMBACH, Manuel & BÄR, Silvio (eds.) (2007). *Quintus Smyrnaeus: Transforming Homer in Second Sophistic Epic.* (Millennium Studies, vol. 17). Berlín & Nueva York, Walter de Gruyter.

BOWERSOCK, Glen W. (1994), *Fiction as History. Nero to Julian*. Berkeley, University of California Press.

BRUNEL, Pierre (dir.) (1994), *Mythes et littérature*. París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

BUXTON, Richard (ed.) (1999), *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*. Oxford, Oxford University Press.

CALAME, Calame (1996), *Mythe et Histoire dans l'Antiquité Grecque*. Lausana, Editions Payot.

CALAME, Calame (2000), *Poétique des mythes dans la Grèce ancienne*. París, Hachette.

COLE, Thomas (1983), "Archaic Truth". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 13, pp. 7-28.

DETIENNE, Marcel (1960), "La notion mytique d'Aletheia". *Revue des Études Grecques*, 73, pp. 344-65.

DETIENNE, Marcel (1981), *L'invention de la mythologie*. París, Gallimard [existe traducción castellana, *La invención de la mitología*. Barcelona, 1985].

ELIADE, Mircea (1969), *Aspects du mythe*. París, Gallimard.

FRYE, Northrop (1971), "Littérature et mythe". *Poétique*, 8, pp. 489-514.

GRAF, Fritz (1993), *Greek Mythology. An Introduction*. Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press.

HARDIE, Philip H. (1992), "Plutarch and the Interpretation of Myth". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.33.6, 4743–87.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001), *Littérature et Mythe*. París, Hachette.

JABOUILLE, Victor (1994), *Iniciação à Ciência dos Mitos.* Lisboa, Europa-América.

JUDET DE LA COMBE, Pierre & LERNOUD, Alain (1996), "Sur la Pandore des *Travaux*. Esquisses", en Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe et Philippe Rousseau (dir.), *Le Métier du Mythe. Lectures d'Hésiode*, Coll. Cahiers de Philologie, vol. 16. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 301-313.

LOURENÇO, Frederico (org.) (2006), *Ensaios sobre Píndaro*. Lisboa, Edições Cotovia.

MACIVER, Calum A. (2012), *Quintus Smyrnaeus'* Posthomerica. *Engaging Homer in Late Antiquity*. Leiden & Boston, Brill.

PAPILLON, Terry L. (1996), "Isocrates and the Use of Myth". *Hermathena*, 161, pp. 9–21.

PELLING, Christopher (2002), "Making myth look like History: Plutarch's *Theseus-Romulus*", en C. Pelling, *Plutarch and history. Eighteen Studies*. Londres & Duckworth, The Classical Press of Wales, pp. 171-195.

PINHEIRO, Joaquim (2000), "A Pandora de Hesíodo: Paradigma do Feminino", en M. Elisete Almeida y M. Maillard (org.), *O Feminino nas Línguas, Culturas e Literaturas*. Centro METAGRAM-Universidade da Madeira, pp. 345-357.

PINHEIRO, Joaquim (2011), "O mitema das duas Érides (Hesíodo, *Trabalhos e Dias* 11-41)", en A. Pérez Jiménez & I. Calero Secall (eds.), Δῶρον Μνημοσύνης. Miscelánea de Estudios Ofrecidos a Mª Ángeles Durán López. Universidad de Málaga, Zaragoza, Pórtico, pp. 233-242.

PINHEIRO, Joaquim (2012), "Alguns traços do herói no poema *Posthomerica*, de Quinto de Esmirna", en Ana Paula Pinto, João Amadeu Carvalho da Silva, Maria José Lopes, Miguel António Gonçalves (orgs.), *Mitos e Heróis: A Expressão do Imaginário.* Braga, Editora Aletheia, Publicações da Faculdade de Filosofia, UCP, pp. 191-98.

PINHEIRO, Joaquim (2016), "A épica mitológica de Quinto de Esmirna: continuidade, transformação e reescrita". *Humanitas*, 68, pp. 191-203.

PRATT, Louise H. (1993), *Lying and Poetry from Homer to Pindar. Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

ROMILLY, Jacqueline de (1975), *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. Londres, Harvard University Press.

ROUSSEAU, Philippe (1996), "Instruire Persès. Notes sur l'Ouverture des *Travaux* d'Hésiode", en Fabienne Blaise, Pierre Judet de la Combe et Philippe Rousseau (dir.), *Le Métier du Mythe. Lectures d'Hésiode*, Coll. Cahiers de Philologie, vol. 16. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 93-167.

SAÏD, Suzanne (1993), *Approches de la mythologie grecque*. París, Nathan.

SAÏD, Suzanne (2002), "Dio's use of mythology", en S. Swain (Ed.), *Dio Chrysostom: politics, letters, and philosophy*. Oxford, Oxford University Press, pp. 161-186.

SEGAL, Charles (1986), *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca & Londres, Cornell University Press.

TOO, Yun L. (1995), *The Rhetoric of Identity in Isocrates*. Cambridge, Cambridge University Press.

VERDENIUS, Willen J. (1985), *A Commentary on Hesiod:* Works and Days, *vv. 1-382*, Supplementum Octogesimum Sextum. Leiden, Brill.

VERNANT, Jean-Pierre (1974), *Mythe et société en Grèce ancienne*. París, Maspero [existe traducción castellana, *Mito y sociedad*. Barcelona, múltiples ediciones].

VEYNE, Paul (1983), *Les Grecs ont-ils cru à leur mythes?* París: Seuil [existe traducción castellana, *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Barcelona, 1987].

WALKER, Jeffrey (2000), *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford, Oxford University Press.

WEST, Martin L. (1996r), *Hesiod: Works and Days*. Oxford, Oxford University Press.

WOOTEN, Cecil (ed.) (2001), *The Orator in Action and Theory in Greece and Rome: Essays in Honor of George A. Kennedy*, Leiden, Brill.

III. RELIGIÓN Y POLÍTICA

LOS MISTERIOS

CLELIA MARTÍNEZ MAZA
Universidad de Málaga

1. INTRODUCCIÓN

Con el término de "misterios" se designa convencionalmente a unos cultos en los que la investigación percibía unos rasgos comunes y además diferenciados del resto de esas experiencias religiosas que conformaban el entramado de la religión de la polis. La investigación sigue admitiendo en esta categoría un número reducido de cultos entre los que se encuentran tres de origen griego: el culto a Deméter en Eleusis, a los grandes dioses de Samotracia y a Dioniso[1]. A ellos se suman tres de procedencia "oriental", aunque, en verdad, su formulación mistérica responde al contexto grecorromano en el que se difunden y toman su nueva fisonomía: el culto a la egipcia Isis (y los dioses participantes de su ciclo mítico), a la frigia Cibeles y al persa Mitra. No obstante, hay que recordar que el propio Pausanias recogió un número nada desdeñable de expresiones religiosas mencionadas como *teleté* (o *mystéria*): las Grandes Diosas en la antigua capital de Mesenia, Andania, en Megalópolis y Trapezunte en Arcadia, a la Deméter eleusina en Feneos (Arcadia), a Deméter en Fliunte, en el Golfo de Corinto, y a Dioniso y Deméter en la cercana Lerna, a Hécate en la isla de Egina, a los Cabiros en Tebas y a Hera en la argiva Temenio[2]. Ahora bien, que estos cultos locales sean fenomenológicamente comparables a esos seis primeros cultos que solemos identificar como los misterios canónicos suscita dudas fundadas, aunque la documentación epigráfica de estos últimos cultos recoja en algunos casos el término *mystéria* y pese a que, por otro lado, se detecten elementos comunes, en especial, su carácter secreto, que el propio Pausanias reconoce. Se trata de elementos, bien es verdad, coincidentes, pero de los que, sin embargo, no se puede concluir un contenido religioso similar. De hecho, y como veremos más adelante, encontramos una crítica generalizada a aplicar la denominación de

1 Clinton 2003: 50-78.

2 Paus. 4.1.5-9 (Andania); 8.15.1-4 (Feneo); 8.19.1 (Trapezunte); 8.31.1-9 (Megalópolis); 2.14.1 (Fliunte); 2.30.2 (Egina); 2.37.1-6 (Lerna); 2.38.2 (Temenio).

"Misterios" a todos estos cultos en la medida en que esta etiqueta tiende a homogeneizar, bajo la misma nomenclatura, dinámicas religiosas muy distintas. Algunos especialistas denuncian, además, que esa identidad compartida es ficticia y, ante todo, resultado de una formulación *a posteriori* elaborada por la investigación a comienzos del siglo XX.

A este debate hay que añadir otros elementos que están siendo asimismo objeto de revisión en la actualidad, en una renovación de los estudios sobre los misterios que será el principal objeto de atención de las siguientes páginas, que, por lo tanto, no pretenden ofrecer una descripción precisa de la fenomenología mistérica.

2. Los misterios como religión alternativa

Desde que se llevó a cabo la identificación de los cultos mistéricos y su incorporación como objeto de estudio en la tradición historiográfica, su fisonomía quedó modelada en todas sus facetas como una impresión en negativo, no solo de la religión griega del periodo clásico sino también de la romana, pues hay que tener en cuenta que será a partir del periodo helenístico cuando estos cultos alcancen una proyección tal que trascenderán su carácter locativo para adquirir una dimensión universal. Los misterios, en efecto, fueron analizados y presentados, durante buena parte del s. XX, como una alternativa a la religión institucionalizada, capaces de dotar al politeísmo de aquellos recursos ideológicos, emocionales, espirituales, que la sociedad demandaba y que la religión cívica no estaba en condiciones de proporcionar.

En la última década, la disciplina ha sido objeto de una profunda revisión que ha requerido, en primer lugar, un punto de partida distinto, analizando la religión grecorromana desde una nueva perspectiva que supera la simple identificación del politeísmo grecorromano con ese sistema religioso griego para el que la historiografía moderna acuñó el término de "religión cívica" o *polis religion*. Esta categoría propuesta por Christiane Sourvinou-Inwood para categorizar el sistema religioso de las *póleis* griegas[3] y desarrollada por especialistas como John Scheid para explicar asimismo las bases del sistema religioso del Imperio romano[4], se consolidó como el arquetipo para aproximarse a la vida religiosa del mundo clásico.

El concepto de *polis religion* descansa además en el estrecho vínculo existente entre las estructuras social y política, que articulan la vida ciudadana, y la religión, que encuentra sus formas de expresión a través de ellas. Su aparición, además, se produce no casualmente en un momento en el que se aborda el estudio de la historia de Grecia, tomando como eje la polis, considerada "entidad unitaria y factor unificador" con unas características que se suponen homogéneas hasta el s. IV a.C. [5], de

[3] Eidinow 2011: 9-38.
[4] Scheid 2016.
[5] Vlassopoulos 2007: 55-63.

manera que, a una polis griega concebida como un sistema unificado y coherente durante el periodo clásico y arcaico, le corresponde un sistema religioso que también se percibe como estable y cohesionado, con un conjunto de actividades rituales que reforzaba la condición de ciudadano del individuo que participaba de ellas[6].

Es precisamente esta reducción del fenómeno religioso al estricto marco ciudadano institucionalizado uno de los inconvenientes de este modelo, habitual en el análisis de la religión antigua, pues solo admite como parte del sistema las prácticas de culto que se desarrollaban en ese marco colectivo y dirigidas por miembros de la elite bajo cuyo control se encontraban los sacerdocios. Se reconocían también como parte de este entramado aquellas otras actividades desarrolladas en el ámbito doméstico, que igualmente dirigía el *paterfamilias* en su calidad de sumo sacerdote y celebradas, asimismo, en un marco colectivo[7]. La experiencia religiosa del ciudadano quedaba, por lo tanto, definida por una participación en estos ritos públicos en beneficio de toda la comunidad y coherente con su estatus social.

En consecuencia, cualquier forma religiosa al margen del marco ciudadano[8] fue presentada como una expresión periférica, alternativa y accesoria para una correcta compresión de la antigua religión griega, que solo alcanzaría su máxima expansión una vez atestiguado el declive de la polis como marco político[9]. En esta categoría y frente a la religión oficial de dimensión pública, se encontrarían fenómenos como la magia, los misterios, los cultos "orientales" (denominación no exenta de crítica, acuñada para algunas opciones mistéricas de procedencia no griega), a modo de opción más íntima, elegida de manera privada, surgida de los anhelos de unos cultores que no encontraban respuestas satisfactorias en las expresiones religiosas que la ciudad les proporcionaba. Tras la apariencia de una religión presidida por los dioses olímpicos, el individuo encontraba consuelo religioso en esos otros dioses como Dioniso, Mitra, Isis, Cibeles y más adelante el dios del cristianismo, dioses que escapaban del control social y político impuesto desde el Estado.

La asunción de este dimorfismo religioso (*polis religion* / religiosidad personal-mistérica) como un rasgo característico de la ciudad griega desde época arcaica tiene implicaciones de un calado mayor para nuestro objeto de estudio, pues ha mediatizado la forma de percibir los misterios, sus relatos míticos y sus expresiones rituales. Al presentar estos cultos como una manifestación subjetiva de la piedad que daba voz a la religiosidad interna del individuo, no solo se marcaba una fractura irresoluble con la religión institucionalizada, sino que se trazaba, en el análisis del fenómeno religioso, una línea de desarrollo independiente de la religión oficial y en la que, además, los misterios se presentaban como una suerte de ensayos preparatorios culminados con el triunfo del cristianismo. Esta concepción de la evolución

6 Sourvinou-Inwood 2000a: 13-37 y 2000b: 38-55.
7 Zaidman - Schmitt- Pantel 1989.
8 Instone 2009; Kindt 2012: 24-25.
9 Como denuncia Scheid 2016: 16-17.

religiosa a modo de progreso que camina hacia esa meta que es el monoteísmo (en este caso, cristiano), veremos más adelante que también subyace en la configuración de los principales rasgos de los dioses mistéricos.

No resulta extraño que este enfoque fuera planteado por la escuela de la Historia de las religiones con destacados investigadores de filiación protestante que, en esta formulación, legitimaban consciente o inconscientemente la aparición del movimiento reformista como el descendiente del cristianismo verdadero[10]. Y así, el catolicismo quedaba denunciado como una evolución espuria del cristianismo, una degeneración de la pureza inicial de la fe cristiana tras su institucionalización al modo y manera de la religión cívica; se podía deducir sin esfuerzo que esa piedad personal, esa dimensión subjetiva que encontraría su primera forma de expresión en esos cultos alternativos (cristianismo incluido), había logrado preservarse con su auténtica naturaleza y función en el movimiento protestante[11].

Volviendo a esa imagen idealizada y rígida de la polis y sus expresiones religiosas, las primeras críticas se hicieron más patentes y mejor construidas desde la década de 1990[12]. Se ponía en cuestión, sobre todo, el protagonismo exclusivo de Atenas en la configuración del paradigma y se reivindicaba la innegable variedad en las estructuras sociales políticas de cada una de las polis, incluso en los periodos considerados de esplendor del modelo[13]. Por otro lado, también se defendió desde entonces la necesidad de extender el marco cronológico hasta el periodo helenístico y romano y, con ello, la necesidad de incluir en el análisis nuevas formas de articulación social, instituciones políticas y desarrollos religiosos hasta ahora abandonados por no ajustarse al canon establecido para el periodo clásico[14].

Como consecuencia de estos nuevos planteamientos, paralelamente fue objeto de una revisión el estudio de la religión griega y, así, a la vez que se admitía una diversidad indiscutible en los modelos de ciudad estado, se ha procurado exponer una heterogeneidad similar en el universo religioso, en lugar de defender un único patrón de comportamiento. Esta nueva concepción no supone una demolición del modelo de la *polis religion* sino una concepción más integral que concibe la religión no solo como el discurso hegemónico exhibido desde los canales institucionales sino que admite la existencia de otras facetas religiosas que no tienen por qué mostrar coherencia con el paradigma de la religión cívica y, en consecuencia, para las que no tenemos que esperar legitimación institucional alguna[15].

La renovación metodológica obviamente nunca negó el fenómeno de la religión cívica, pero otorgaba un espacio igualmente esencial a esas otras formas religiosas

---

10 Sobre este debate, a modo de estado de la cuestión, Alvar, Martínez Maza: 2003, 147-167.

11 Smith 1990: 1-35.

12 Vlassopoulos 2007: 63-7; Kindt 2009: 3-6.

13 Una sucinta exposición de este modelo es presentada por Eidinow 2011: 13-14 y sirve como contrapunto a la exposición de su hipótesis alternativa.

14 Hansen 2004: 16-22; Hansen 2006: 48-50.

15 Kindt 2009: 9-34; Eidinow 2011: 12.

consideradas marginales. Entre estas formas religiosas que no estaban integradas en los cultos cívicos no solo hay que recordar las originariamente griegas, como el dionisismo o el orfismo, sino también cultos de dioses como Cibeles o Sabazios[16] considerados por la historiografía tradicional como extranjeros, aunque ya estaban instalados en territorio griego desde el siglo IV a. C. (al menos para estas fechas ya queda atestiguada su presencia) y con unos rasgos que poco conservaban de su procedencia alóctona. Se ofrecía, así, una imagen de la vida religiosa de las ciudades griegas más rica, plural y compleja en la que lo cívico y lo no ciudadano se entrelazaban. La aparición de nuevas fuentes también ha permitido reubicar, en su justa dimensión, el significado de estas devociones personales. Inicialmente, fueron interpretadas como una nueva forma de religiosidad que surgió hacia al s. III-II a. C. en torno a divinidades con un carácter salutífero para responder a las demandas personales de sus fieles[17]. En la actualidad, la incidencia de estos cultos en este periodo se atribuye sencillamente a un mayor volumen documental que permite recomponer con mayor detalle no solo la vida religiosa de la polis sino también este tipo de devociones personales. Es decir, que la riqueza documental no señalaría una innovación súbita en la religiosidad del individuo, y los indicios sobre estos cultos, que progresivamente se recuperan incluso de periodos anteriores, así parecen demostrarlo.

En contra de presentar como opuestos binarios religión cívica y cultos personales, se manifestó Richard Gordon[18] al advertir que devociones como las mistéricas no suponían una alternativa excluyente, aunque sí revelan un desarrollo que se opone al modelo oficial, aun cuando los devotos tuvieran un elevado estatus y participaran de las devociones oficiales. El rechazo del aparato político a estas formas cultuales deriva, por lo tanto, no de la ascendencia social de los devotos sino, como veremos más adelante, del carácter secreto y oculto de estas devociones. Si a este carácter añadimos que la acción religiosa y los espacios cultuales escapaban de su control, no resulta extraño que fueran percibidas como una amenaza potencial para la estabilidad religiosa y los *nómoi* de la polis y que la reacción hacia ellas fuera de rechazo, traducido con frecuencia en una estigmatización. Incluso sabemos de la acción represora aplicada por el Estado como se observa en uno de los ejemplos más reconocidos, la represión de las bacanales acontecida en Roma en 186 a.C[19]. Lo cierto es que una censura y castigo tan severo se aplicó en ocasiones muy contadas, aunque son las que han dejado una impronta de mayor calado en las fuentes. Es el caso de la condena a tres sacerdotisas del culto eleusino, dos de las cuales fueron ejecutadas. Según las fuentes (tardías), las acusaciones incluyeron: "ensamblar *thíasoi*", "elaborar pociones de amor",

16 Versnel 2011: 138-139; Munn 2006.
17 Criticado por Scheid 2016: 11-13.
18 Gordon 1975: 215-248; *id.* 1988: 45-80.
19 Liv, 25.1.9-11; Scheid 2016: 11-118.

"burlarse de los misterios", "comerciar con drogas y encantamientos", o la acusación de impiedad[20].

Una de las propuestas más novedosas que integra las expresiones religiosas marginales a los canales oficiales ha sido la formulada, entre otros autores, por Esther Eidinow, que ha aplicado la teoría de redes al fenómeno religioso para describir la religión griega bajo la forma de una red dinámica en la que tanto los individuos miembros de la polis como los que no son ciudadanos, interactúan en distintos niveles y bajo formas múltiples de intercambio religioso[21]. Algunas de esas relaciones tenían como marco la actividad ritual regulada desde y por la polis, pero no se les niega la capacidad de evolucionar, desarrollarse o cambiar con el tiempo y lo que es igualmente importante, de coexistir con otro tipo de expresiones religiosas al margen de las expresiones institucionalizadas. Vistas así las cosas, la religión de la ciudad griega sería un conjunto de redes de interacción en las que interactúan múltiples individuos, grupos y asociaciones en distintos niveles. La aplicación de la teoría de redes al fenómeno religioso permite una reconstrucción de la religión griega, más fluida, que opera a través de distintas redes activas simultáneamente, y que incluye actividades rituales aparentemente contradictorias. El individuo, en un momento dado, podía optar por alternativas de culto distintas a las que se practicaban en su red social más inmediata, cuando no encontrara en esta elementos que pudieran satisfacer sus inquietudes religiosas personales. Bajo esta perspectiva, desaparecen parejas antagónicas habituales en el estudio de los fenómenos religiosos: magia frente a la religión y la que nos afecta: religión políada frente a cultos mistéricos.

Otra propuesta metodológica muy reciente que tampoco entra en conflicto con el fenómeno de la *polis religion*, sino que la complementa, es resultado de la aplicación del concepto de "agency" en el estudio de las religiones en el Mediterráneo Antiguo, auspiciado por el proyecto *Lived Ancient Religion: Questioning 'cults' and 'polis religion'* (2012-2017) dirigido por Jörg Rüpke, que ha modificado sustancialmente la forma de entender las relaciones entre individuos e instituciones religiosas. Una de las herramientas metodológicas que aplica, procedente del campo de la antropología, es el concepto de *lived religion*. Se trata de una opción metodológica que atiende a la forma en la que un individuo vive y expresa su devoción[22]. Este modelo permite recuperar una experiencia más cercana a la realidad

---

[20] Cooper 1995: 303-318; O'Sullivan 1997: 136-152; Collins 2001: 477-493; Edmonds 2008: 16-30; Eidinow 2010: 9-35.

[21] La teoría de redes desarrollada entre otros autores por H.C. White (White 2008) ha sido empleada en el campo de la arqueología desde hace más de dos décadas, pero su empleo como herramienta de análisis en Historia Antigua es relativamente reciente: Constantakopoulou, Malkin, Panagopolou 2009; Irad Malkin ha utilizado la teoría de redes para aproximarse al fenómeno de la colonización y la identidad: Malkin 2005b: 56-74.

[22] Ha abordado este tipo de reflexión metodológica para el politeísmo el grupo de investigación LAR (*Lived Ancient Religion Project*): Rüpke 2011: 191-206; *id.* 2016: 1-20; Albrecht 2018: 568-593; Grigg 2018: 455-473.

religiosa del devoto al superar el rígido marco institucional para concentrarse en la experiencia religiosa de unos fieles que no pueden ser recuperados como simples proyecciones individuales de la religión oficial[23], pues al hacerlo implícitamente se asume que el cuerpo de devotos constituye una entidad religiosa homogénea que recibe un set religioso blindado sobre el que no tienen capacidad alguna de promover alteraciones o innovaciones[24]. Según esta perspectiva, el devoto adapta y desarrolla múltiples estrategias que incluyen prácticas distintas a los modelos institucionalizados con objeto de afrontar situaciones de crisis personales, económicas, sociales, etc., modificando, a través de esa agencia[25], dichos patrones religiosos bien mediante la modificación de la praxis ritual oficial, o la introducción de nuevos cultos que eventualmente pudieron finalmente ser aceptados por la comunidad como así sucede con algunos misterios, o procedimientos colaterales como la astrología y la magia.

3. ¿EXISTIERON LOS MISTERIOS?

En una de las obras esenciales para recomponer las características fundamentales de los misterios e identificar aquellos cultos que podían recibir esta denominación, Walter Burkert definió los misterios como "rituales de iniciación de carácter voluntario, personal y secreto que lograban un cambio trascendental en la mentalidad a través de la experiencia de lo sagrado"[26]. La acepción estaba modelada teniendo como principal referente el culto a Deméter en Eleusis, en torno al cual Burkert construye toda su propuesta, que emplea para definir y analizar otros cultos griegos con rasgos mistéricos. Un elemento adicional que no llega a tratar en profundidad y en el que los investigadores han centrado su atención es el carácter sotérico de estos cultos, bien dirigido a obtener beneficios en la vida terrena, bien traducido en una esperanza de salvación ultramundana. Enumerados y reconocidos todos o algunos de estos rasgos, quedaron así reunidos, bajo la categoría de mistéricos, cultos muy dispares y, en aquellos cultos de los que tan solo se había podido documentar algún indicio de expresión ritual que podía identificarse como mistérico, se ignoraba la ausencia documental o se forzaba la documentación existente para que respondiera a los componentes mistéricos ofrecidos por el arquetipo. Como el canon, además, dependía en exceso de la fisonomía del culto eleusino, a la postre, todos los misterios terminaron por mostrarse como reflejos de esa matriz difundida desde Eleusis.

La historiografía actual, consciente de la heterogeneidad de los cultos reunidos en esta categoría, ha llegado incluso a negar la existencia de divinidades mistéricas

[23] MacMullen 1997: 111; Rebillard, Rüpke 2015; Rebillard 2015: 427-436.
[24] De Certeau 1984; Martínez Maza 2012: 85-95.
[25] Raja, Rüpke 2015: 11-19.
[26] Burkert 1987: 11.

pues solo serían resultado de una agrupación ficticia modelada *a posteriori* por la investigación actual[27], tomando el culto eleusino como modelo a partir del cual se reinterpretan los restantes misterios. Además, la crítica también considera discutible la incorporación del cristianismo como candidato natural a la categoría mistérica dado que induce consciente e inconscientemente a tomar prestados de esta religión los contenidos necesarios para cubrir los vacíos detectados en el resto de los cultos, o a reinterpretar bajo el prisma cristiano su significado.

Como resultado, se presenta un proceso histórico que, partiendo del politeísmo, evolucionaría hacia sistemas más complejos y acabados para terminar materializándose en una realidad superior que es el cristianismo. Los misterios reflejarían ese tránsito, reflejo de las primeras tendencias monoteístas en el seno del politeísmo, una especie de preparación que plasmaría los anhelos de unos cultores que finalmente obtendrán en la fe cristiana el consuelo anhelado y no hallado en la religión de la polis.

Ese uso conmutativo del cristianismo, sin duda alguna, debería ser descartado por dos motivos: en primer lugar, por el empleo en la argumentación de un patrón del cristianismo bien alejado del contemporáneo al periodo objeto de estudio, con independencia del marco cronológico más o menos amplio que apliquemos. Basta recordar la historia del cristianismo de los primeros siglos para reconocer la enorme variedad y complejidad del movimiento, perceptible tanto en sus manifestaciones rituales como en su contenido teológico. La unidad solo se consolida tras siglos de desarrollo y en un periodo en el que la oferta mistérica ya se había extinguido. Sin embargo, el modelo que se emplea en el análisis no es sensible a esas variantes y se presenta como un arquetipo cerrado con todas sus facetas bien definidas y dotadas de contenido teológico o escatológico pleno. Hay que añadir, además, que este arquetipo empleado en la comparación es el de un cristianismo moderno, posterior a la Reforma y su uso indiscriminado para recomponer la naturaleza mistérica induce a un segundo error que podemos detectar en el seno de la Escuela de la Historia de las Religiones, en la que la corriente protestante fue la más proclive a acudir al catolicismo y su riqueza ritual como ejemplo y respuesta para resolver las incógnitas derivadas del silencio mistérico. Al esgrimir el catolicismo en la reconstrucción del contenido de estos cultos, se reelaboraba la realidad mistérica con la fisonomía católica para, a continuación, incidiendo aún más en el error metodológico, concluir el procedimiento identificando los misterios como los prestatarios originarios[28]. Así, el investigador terminaba proyectando en acciones anteriores las características extraídas del fenómeno posterior y lo hacía obviando que el fenómeno tomado como referente, en este caso el catolicismo, era una construcción muy posterior a la realidad mistérica.

---

[27] Belayche, Massa 2016: 7-19; Massa 2016: 109-132.

[28] Adicionalmente se obtenía, de este modo, un argumento para denunciar el catolicismo y defender la pureza del cristianismo preservado por el movimiento protestante.

Tras este empleo recurrente del comparativismo, algunos especialistas se han inclinado por una postura radicalmente opuesta para defender el estudio individualizado de cada uno de los misterios[29]. En efecto, se observa una gran renuencia a ofrecer una definición genérica, esgrimiendo que la enorme variedad de manifestaciones hace imposible establecer una denominación única para todas ellas, pues induciría a ver una identidad única, en todos los ámbitos, de fenómenos religiosos muy distintos.

Frente a esta moda historiográfica más inclinada por ese estudio individualizado de cada hecho religioso acentuando su singularidad, comparto la postura de Jaime Alvar sobre la necesidad de establecer categorías como vía de estudio de la realidad religiosa porque la acumulación sistematizada de un hecho tras otro y la descripción de cada fenómeno sin ningún criterio explicativo no permite avanzar en el conocimiento y, además, esa atomización defendida para analizar con precisión la singularidad de cada hecho religioso, termina por hacer desaparecer el objeto de análisis[30]. Aun tomando conciencia de las debilidades a las que nos enfrentamos al formular una taxonomía de los fenómenos observados, lo cierto es que este instrumento resulta esencial en el análisis científico. Más que abogar por su desaparición bastaría con aplicarlo con cierta flexibilidad y de un modo sensible a la variedad y especificidad de los contextos particulares.

Evidentemente, no podemos pretender que el conjunto de expresiones religiosas designadas con el calificativo de mistérico responda a una proyección exacta en la realidad de esa formulación teórica, pero ciertamente podemos aceptar que, dado que comparten unos elementos comunes, algunos de ellos enunciados por Burkert (el silencio, el misterio, el carácter iniciático a los que hay que añadir su capacidad sotérica), resulta factible y sobre todo útil agruparlas en una misma categoría, pues solo así se puede iniciar algún tipo de análisis que no se reduzca a una mera descripción positivista y que permita llegar a reflexiones imposibles de obtener si atendiéramos al fenómeno religioso como un hecho único y particular.

En este sentido, aun reconociendo las particularidades de cada culto, se pueden enunciar algunos rasgos que comparten los cultos mistéricos y que han sido objeto de actualización y debate: silencio, misterio, iniciación y salvación[31]. A ellos, habrá que añadir, además, un nuevo elemento que modela el contenido religioso de algunos cultos: la superación de su carácter locativo.

4. El secreto mistérico

Aunque es incierta la etimología de "misterio", ese término que designa expresiones religiosas de una morfología y un contenido caracterizado por una gran

[29] Sfameni Gasparro 1985; *ead.* 1994: 93-102; *ead.* 2006: 191.
[30] Alvar 2009: 119-134.
[31] Alvar 2009: 134.

heterogeneidad, la tradición científica la vincula al verbo *mýô*, que significa "cerrar los labios o los ojos", y la relaciona asimismo con el mandamiento de Deméter de mantener en secreto sus ritos, tal y como queda recogido en los vv. 478-479 del Himno homérico a Deméter. Una nueva hipótesis hace derivar esta palabra del verbo hitita *munnae*, que significa "ocultar o esconder".

El precepto de guardar silencio en relación con los contenidos del culto queda implícitamente recogido en el término *mystéria* y, aunque determinados rituales de los misterios tengan una dimensión pública, se hace alusión explícita a aquella parte del culto cuyo conocimiento queda prohibido para el profano. Es cierto que el desarrollo en secreto de prácticas rituales o las restricciones de acceso a ciertos espacios sacros no son rasgos exclusivos de los misterios. Pausanias recuerda el secreto que rodeaba algunos espacios sacros o prácticas rituales de cultos que no poseían esa dimensión mistérica[32]. Pero el secreto desempeña en los misterios una función esencial especialmente en la iniciación, aunque sabemos también de otras acciones religiosas también secretas y reservadas a los miembros del culto ya iniciados. El secreto permitía al individuo que accedía al significado del culto reconocerse como nuevo miembro de la comunidad cultora, reforzaba su identidad y sentido de pertenencia frente a los no iniciados. Este ambiente, al margen de las miradas y de la profanación, era el más propicio para desarrollar el aprendizaje y acentuaba la sensación de exclusividad tanto de la instrucción como de la participación en las prácticas cultuales. En la investigación se ha querido ahondar sobre los aspectos emocionales que rodearían la puesta en escena de las acciones desarrolladas con ese secreto preceptivo (uso emocional del miedo, de la noche, y otros recursos de profundo impacto sensorial) con el fin de deducir si este tipo de experiencias buscaban alcanzar el encuentro directo con la divinidad[33].

5. La iniciación

Uno de los rasgos compartidos por buena parte de los misterios es que ese característico silencio se guarda de manera particular sobre la iniciación.

Este rito constituye uno de los elementos centrales de los misterios y, a pesar de la prohibición impuesta a los cultores, la investigación admite que esta acción religiosa puesta en escena a través de distintos gestos, expresiones y reacciones físicas y emocionales extremas (frío, miedo) simbolizaban el nacimiento a una nueva vida. También este rito de pasaje ha sido objeto de un profundo debate acerca de su carácter ineludible como vía de acceso restringido al culto. A la luz de los datos conservados, parece que no fue así y tampoco parece que el rito iniciático tuviera el mismo sentido en todos los misterios.

---

32 Paus. II.12.1; II.17.1.
33 Bowden 2010.

Esta revisión sobre la existencia y función del rito iniciático ha supuesto además un análisis de la tradición historiográfica. Los trabajos de Nicole Belayche y de Giulia Sfameni Gasparro en este sentido, parten de un examen de la construcción del paradigma y pretenden demostrar que este fue articulado a partir del modelo eleusino. En efecto, Franz Cumont ofreció la primera aproximación sobre los misterios y sus rasgos esenciales tomando Eleusis como patrón de comportamiento religioso, y su definición, pasado el tiempo, sigue persistiendo: el modelo defendido por Walter Burkert hace igualmente del culto eleusino el arquetipo de todos los misterios no solo para reconstruir, a través de él, la habitual falta de información de otros cultos, sino para defender su protagonismo como motor activo de cambio y su influencia en la conformación mistérica, por ejemplo, en los llamados misterios menores y el culto isíaco.

6. El salto a la ecúmene de los dioses mistéricos

Uno de los fenómenos que recientemente ha sido descrito como un elemento novedoso en la acción religiosa del periodo helenístico también ha sido observado como rasgo característico y común en las divinidades mistéricas: el carácter cosmopolita de unos dioses que anteriormente habían sido venerados poco más que en sus lugares de origen. Hasta este periodo, los dioses recibían devoción en cada una de las *póleis* a través de un ciclo festivo y actividades rituales específicas, de modo que lo que entendemos como religión griega no responde a un sistema homogéneo y único para toda la geografía de la Hélade sino que resulta conformado por una multiplicidad de devociones de carácter marcadamente local[34], en correspondencia con la fragmentación geopolítica del mundo griego. Jonathan Smith emplea el término "locativo" para hacer referencia a esos dioses de un lugar preciso que reciben culto de un modo diferenciado del recibido por el dios en otra polis, aunque compartan el mismo teónimo[35]. Ya en época helenística, además de estos dioses locativos, otros, sin embargo, trascienden las fronteras de su ciudad estado para recibir devoción más allá de su lugar de culto originario y pasan a convertirse en divinidades universales, idénticas en la geografía mediterránea con independencia de la localidad en la que fueron acogidas y veneradas. Como ha señalado Jaime Alvar, el sistema religioso, como instrumento que sustenta ideológicamente el poder, se adapta al nuevo contexto político que supera el marco de la polis[36]. Las divinidades, ahora, trascienden sus fronteras y de dioses locativos se convierten en dioses universales que reciben culto más allá de su lugar originario y con rasgos completamente distintos de los que allí poseían. Esta intensa movilidad de divinidades se hace más intensa en el Mediterráneo helenístico y encuentra su máxima expresión

[34] Sourvinou-Inwood, 2000a: 13-37; Blok 2014: 14-37.
[35] Smith 1971: 236-249; *id.* 1978: xiii-xiv.
[36] Alvar 2008: 6-7.

en aquellas mistéricas conocidas como "orientales". Se trata de un apelativo con el que se pretende evocar ese emplazamiento primero, aun reconociendo, como hace Jaime Alvar, que nada tienen que ver estos dioses con los que encontramos en el Mediterráneo helenístico y romano. Es el caso de la frigia Cibeles que experimenta un proceso de helenización y misterización en Grecia y en la Roma republicana[37]. En el caso del dios iranio Mitra, incluso los especialistas hablan de una refundación bien en Anatolia, bien en la Roma del s I. d.C., de manera que el Mitra que conocemos poco o nada tiene que ver con su homónimo iranio salvo en el teónimo[38].

El culto isíaco también experimenta el mismo proceso que incluye la creación de un nuevo dios *ex novo*, Serapis, que recoge elementos propios de las divinidades locales pero que también exhibe elementos reconocibles asimismo por los griegos.

Este caso revela un aspecto particularmente interesante en esa globalización de las divinidades mistéricas y su relación con la realidad política contemporánea[39]. La invención de Serapis se produce en época de Ptolomeo, como un instrumento ideológico adicional con el que el monarca helenístico pretende lograr, ante todo, una mayor cohesión sociocultural en el propio territorio egipcio, sin que tengamos que especular por ello con una pretensión consciente por parte de la monarquía lágida de buscar una proyección universalista de la nueva entidad divina. Es cierto que Serapis, por su propia fisonomía y los atributos con los que se le adorna, se ofrecía a la población greco-egipcia como una seña de identidad innovadora y eficaz. Al ser una entidad divina más afín a los usos culturales helenos no resulta extraño que tuviera una rápida difusión por el Egeo. A la fundación del primer serapeo en Delos por Apolonio[40], le sucedió la difusión del culto a la llamada *gens* isíaca en las áreas de influencia de los lágidas que, mediante donaciones, facilitaron la ayuda financiera necesaria para la construcción de nuevos templos[41].

Junto a esta condición universal, un rasgo que también comparten las divinidades mistéricas es un marcado carácter henoteísta. El dios no solo manifiesta una grandeza sin igual, sino que es reconocido como superior al resto de los dioses. Ese poder inigualable se manifiesta, por un lado, en su capacidad sin límite para realizar y desplegar cualquier tipo de acción "para hacer todo lo que quiera" y, en segundo lugar, en una autoridad absoluta y autocrática sobre el mundo y el cosmos. En uno de los himnos isíacos se recuerda que "todos los mortales que viven en la tierra sin límites, tracios, griegos y bárbaros, expresan su justo nombre, un nombre honrado entre todos"[42].

Además, la devoción a estos dioses se dirige, en ocasiones, hacia un atributo cuyo significado ha generado cierta polémica y es la unicidad recogida en

37 Alvar 2008: 282-293.
38 Alvar 2008: 92-93.
39 Versnel 2011: 105.
40 *RICIS* 202/0101.
41 Maillot 2013: 204; Bonnet 2014: 40; Legras 2014: 95-115; Alvar 2018: 223-233.
42 Vanderlip 1972: 23-24.

aclamaciones tipo εἷς θεός. No hay acuerdo en la investigación sobre el contenido preciso de este enunciado, aunque sí hay cierto consenso en no identificar ese carácter único con un indicio de la aparición del monoteísmo. Uno de los registros que ha servido para documentar este atributo han sido las aretologías isíacas, composiciones que compendian las cualidades de la diosa Isis en las que, por ejemplo, podemos ver como aclamación frecuente: "Yo, Isis, soy la única soberana"[43](ἐγὼ τύραννος Εἴσις αἰῶνος μόνη). La diosa se proclama como la única que puede hacer cosas que los demás no pueden, la única que gobierna sobre el mundo, lo que no implica que sea la única divinidad existente. De hecho, en los propios himnos isíacos en los que se invoca a Isis bajo este atributo, se menciona al mismo tiempo a sus compañeros Serapis y Osiris, demostrando que tal aclamación no significa ser solamente uno[44]. Buena prueba de que se trata de una fórmula elativa, una advocación cualitativa más que numérica, que no busca una descripción precisa, sino que forma parte de los recursos comunicativos para enfatizar la figura aclamada, es el uso de fórmulas similares para grandes generales o atletas y, del mismo modo, es frecuente que el rey helenístico afirme que es el "gran" o el "único" rey, aunque sabemos de la existencia en el contexto político contemporáneo de otros monarcas rivales[45]. Del mismo modo, el dios de este periodo demuestra ese carácter único precisamente comparándose continuamente con los competidores y demostrando que es merecedor de ese puesto honorífico. No se trata, por lo tanto, de un proceso sincrético[46] en una única divinidad.

Aunque la invocación a los dioses alabando su grandiosidad es habitual a partir del periodo helenístico[47], momento en el que el término εἷς se generaliza, lo cierto es que con este mismo sentido se emplean en época clásica términos como *mónos*, de uso frecuente en la comedia ática. La aclamación εἷς parece ser que se originó como una traducción de la palabra egipcia empleada para "uno", a cuyo campo semántico se le añadió este nuevo contenido ideológico: Isis apare como τὴν μίαν (la única) o como "tú que eres una (μούνη) entre todas las otras diosas que son nombradas por las naciones", mientras que Apuleyo[48] habla de su *nomen unicum*, que bien puede ser una transcripción de una de sus advocaciones egipcias como, *Thiouis*, "la única"[49].

Esta omnipotencia divina ya estaba presente, como he mencionado, en momentos anteriores. Los himnos de los períodos arcaico y clásico recogen alabanzas similares a un dios del que resaltan su grandeza: Zeus era considerado superior al resto de los dioses griegos, y su omnipotencia aparece recogida con este carácter

43 Versnel 2011: 288-289.
44 Versnel 2011: 296.
45 Versnel 2011: 297-298.
46 Versnel 2011: 300.
47 Versnel 2011: 290.
48 Apul. *Met.* 11.4.
49 Him. Isid. I, 23-24.

en los primeros versos que inician *Los Trabajos y los días* de Hesíodo. Incluso se han detectado, por ejemplo, en *Las Bacantes* de Eurípides, algunos de esos rasgos religiosos dirigidos hacia dioses al margen del culto poliada: Dioniso, por ejemplo[50], es aclamado como más grande que cualquier otro dios, y por ello reclama la reverencia de todos los mortales, no solo en Grecia sino en todo el orbe. Sus seguidores se muestran humildes al tiempo que exaltan aún más esta grandiosidad a través de aclamaciones e himnos. Así, el coro exalta al dios, entre otras aclamaciones que hablan de su carácter único, como δέσποτα δέσποτα (v. 583). Además, otorga a sus seguidores la bendición de una felicidad compartida. Y, al contrario, aquel que se niega a adorar al dios invencible es castigado severamente. Al final, los espectadores admiten su error al no haber reconocido la excepcionalidad de Dioniso. Precisamente aquí, de nuevo advertimos un antecedente de otro rasgo característico de los dioses mistéricos del periodo helenístico que también permite exaltar su grandeza: el rechazo explícito de la adoración a los dioses es igualmente castigado con dureza y los que reniegan de la divinidad (*theomákhoi*) padecen ceguera, ataques de locura u otro tipo de enfermedades, a modo de expresión de la ira divina[51]. Este tipo de castigo divino aparece, por ejemplo, en la aretología isíaca de Delos en la que se recoge que los que reniegan del dios son "como estatuas golpeadas por el dios" y no pueden pronunciar un sonido. Castigos derivados de una actitud similar padecen Saulo, conocido más adelante como S. Pablo, aquejado de ceguera temporal, o Lucio, en el Asno de oro, convertido en un burro. Y si el castigo es muestra de la omnipotencia del dios, también nos da testimonio de la circunstancia que causa la ira divina, la negativa a creer y, en consecuencia, a honrar a un dios en concreto. Este rechazo explícito a la adoración es un fenómeno desconocido en los periodos arcaico y clásico y se convierte en un *tópos* frecuente en la religiosidad helenística[52].

A estas formas de invocación tan diferentes de las habituales en la religión griega anterior, le corresponden formas de devoción que manifiestan la dependencia absoluta del fiel. Se proyecta así en la esfera religiosa la nueva realidad social y política del mundo helenístico y los dioses muestran rasgos propios de la realeza helenística, a través de una gran variedad de títulos que exaltan su poder y soberanía ilimitados, como los que recibe Isis invocada como *basílissa, déspoina, ánassa o kyría*[53], *týrannos*. Este absolutismo divino no hace sino imitar el poder autocrático ejercido por los reyes helenísticos y, al mismo tiempo, el devoto aparece, al igual que el súbdito de estos reinos, como fiel sirviente de su dios y recibe calificativos como *látris, therápon, hypourgós, doûlos,* que reflejan esta actitud servil e incluso cercana a la esclavitud.

---

50 Versnel 1990: 131-172.
51 Versnel, 1990: 202; id., 2011: 294.
52 Versnel 2011: 294.
53 Versnel 1990: 66; *id.* 2011: 287.

Se percibe, por lo tanto, una relación más intensa y personal entre el dios y el hombre, y esa dependencia imaginaria responde a la potencialidad sotérica que el devoto percibe en sus dioses[54]. Este es otro de los rasgos que ofrecen las divinidades mistéricas a sus fieles si antes, como hemos visto, han culminado un itinerario preservado por el secreto.

7. La capacidad salvífica de los dioses mistéricos.

A finales del siglo XIX y principios del XX, la escuela de Historia de las Religiones ofreció una interpretación homogeneizadora y generalista de los mitos de los dioses mistéricos para presentar a estas divinidades como una categoría antagónica y enfrentada a los dioses tradicionales. Y así, si los dioses del panteón cívico, desde tiempos homéricos, compartían con los hombres vicios y virtudes, los dioses mistéricos se muestran más cercanos aún a los hombres porque comparten con estos el tránsito del ser al no ser, la muerte. Por otro lado, frente a la naturaleza inmortal de los dioses olímpicos, los mistéricos exhiben un poder mayor aún si cabe pues después de experimentar directamente la muerte, son capaces de doblegarla físicamente y disfrutar de un renacimiento que sirve de promesa a sus fieles ante el futuro que les aguarda.

Según Franz Cumont, uno de los rasgos que identificaba los cultos mistéricos fue el objetivo común de ofrecer a los seguidores la promesa de una vida en el más allá. La similitud de soluciones que ofrecen los misterios para lograrla se explicaría, según el especialista belga, por el hecho de que se tomó como modelo el culto eleusino, que sería el primero que ofreciera esa garantía a sus fieles[55] y la base sobre la que se modelaron los cultos orientales tras su helenización. Cumont señala que los mitos en los que se sustentan estos cultos comparten la existencia de un dios que nace, sufre, muere, y que finalmente resucita en una vida inmortal ofreciendo, con su resurrección, la salvación a sus devotos, que como él renacerán después de su muerte. Este recorrido es el que encontramos en el esquema frazeriano de los "Dying and Rising gods", dioses que encarnan la regeneración propia del ciclo agrícola.

Para dotar esta premisa de las oportunas pruebas documentales, se buscaron en el mito indicios de esa experiencia directa del dios con la muerte y la regeneración surgida de ella: en el caso del culto a Deméter, el rapto de Perséfone y su búsqueda en el inframundo, que culmina con la regeneración vital gracias al reencuentro con su hija; en el culto isíaco, es Osiris el dios que muere despedazado y que revive gracias a las artes mágicas de su esposa-hermana Isis. La gran diosa frigia Cibeles, responsable de la muerte de su amado Atis, arrepentida, consigue que siga viviendo. La ausencia de un relato mítico para Mitra obligó a buscar un sentido similar al

[54] Versnel 2011: 305.
[55] Sfameni Gasparro 2013:146; *ead*. 2013: 145-167.

registro iconográfico conservado en los espacios cultuales. Allí, la escena principal era la tauroctonía y en ella Mitra aparece a lomos de un toro al que clava una daga. De la sangre del animal herido se alimentan un escorpión y una serpiente, símbolos de la potencia ctónica y de la capacidad regeneradora del sacrificio animal y de la cola surge una espiga de trigo que también incide en esa potencia salvífica. Y también, en este caso, esa secuencia muerte-inmortalidad fue interpretada como símbolo de la regeneración anual de la naturaleza.

A ese sufrimiento del dios que queda anualmente escenificado con rituales de duelo, luto y con frecuencia en un ambiente nocturno, le sucede la alegría de los iniciados: el duelo de Deméter concluye con el regreso de Perséfone que se festeja con un día de fiesta en el que portan antorchas[56]; en el ciclo festivo dedicado a Magna Mater, *el dies sanguinis* es seguido por las *hilaría*, el día de la alegría[57]; el duelo de Isis por la muerte de su esposo termina con el hallazgo de Osiris, la *inventio Osiridis*, en la que se exclama: "Lo hemos encontrado, regocijémonos"[58]. Fírmico Materno describe, aunque sin precisar el culto al que corresponde, una escena propia de un ritual mistérico: en ella encontramos el habitual lamento por la muerte del dios, una efigie divina es enterrada de noche, se enciende una luz y un sacerdote unge la garganta de los dolientes, murmurando una oración en la que recoge esa conexión entre el devenir del dios y el del iniciado: "Alegraos, iniciados (*mystaî*), de que el dios se haya salvado, pues de nuestros sufrimientos surgirá nuestra salvación"[59].

Esta capacidad salvífica de los dioses mistéricos ha sido objeto de una profunda revisión. Algunos autores han sostenido que esa sotería o *salus* sería de carácter contingente y solo afectaría a la vida terrenal. Según Walter Burkert, no hubo en los misterios eleusinos indicio alguno de una capacidad sotérica del culto, materializada en cualquier tipo de vida ultramundana (ya fuera inmortalidad, transmigración de las almas o deificación), y el desarrollo de la actividad ritual tan solo apuntaba a la fertilidad agrícola[60]. Jan Bremmer también defiende como rasgo esencial del culto eleusino la exaltación de la riqueza agrícola y esgrime para ello el propio ciclo festivo en el que se festejaba el primer día el regreso de Perséfone, garantía de la regeneración vegetal y la presentación, durante el segundo día, de una espiga de trigo. Así parece sostenerlo, además, la documentación tanto literaria, (el propio Varrón[61] recordaba que, en los misterios de Perséfone, los ritos estaban relacionados con el descubrimiento del grano) o la iconografía de temática eleusina que, lejos de centrarse en una supuesta capacidad salvífica, otorga especial preeminencia

56 Sobre esta secuencia ritual y su significado Bremer 2014: 11.
57 Alvar 2008: 291.
58 Firm. Mat. *err.* 2.9; Alvar 2008: 302.
59 Firm. Mat. *err.* 22.1.
60 Burkert 1983: 294; Bremmer 2014: 18-19.
61 Varro fr. 271.

a Pluto y la riqueza y fertilidad agrícola que simbolizaba[62]. La conexión de Eleusis con la agricultura también queda corroborada con el protagonismo en los misterios eleusinos de Triptólemo, reconocido como inventor de la agricultura.

Y frente a los especialistas que consideran que esa sotería solo tuvo repercusión en la vida terrenal, algunos investigadores apuntan que esa promesa de salvación tendría un carácter escatológico al proyectarse en el mundo de ultratumba[63], un rasgo que algunos, incluso, consideran que sería un préstamo tomado del cristianismo.

La esperanza de salvación en el más allá como resultado de un préstamo religioso ha sido sugerida por Jan Bremmer, que, además critica el análisis comparativo, ya iniciado por Jonathan Smith, y cuestiona la viabilidad y la validez de un estudio común de los misterios como procesos históricos análogos y paralelos dado que no existe relación genealógica entre ellos. Para Bremmer, el concepto de resurrección sería una manifestación de ese carácter soteriológico compartido por todas estas expresiones de culto y se explicaría por influencia de la teología cristiana y la erudición rabínica que dejaría huella en los textos literarios. De este modo, los misterios "actualizaron" su contenido religioso incorporando modas intelectuales contemporáneas[64]. Así podría explicarse la presencia en las fuentes literarias, como parte de las enseñanzas transmitidas durante la iniciación, de esas promesas de salvación que esperan los iniciados y la condena de los que no lo son[65]. Esa garantía escatológica se percibiría de manera especial en el mitraísmo, tal y como recogería Tertuliano cuando habla de una "apariencia de resurrección" (*imago resurrectionis*)[66], o en el grafito conservado en el mitreo romano de Santa Prisca en el que se expresa esa promesa de salvación (*et nos [servasti aeternali] sanguine fuso*).

Frente a esta postura, encontramos a especialistas como Giulia Sfameni Gasparro que considera que ciertas alusiones recogidas por autores cristianos, como Hipólito[67] o Fírmico Materno[68], más que reflejar las supuestas promesas escatológicas ofrecidas por cada opción mistérica, solo permiten comprobar la interpretación cristiana sobre la muerte y la resurrección del dios. Es el caso del comentario de Tertuliano antes mencionado, o el grafito del mitreo hacia el que esta autora muestra todas sus reservas por los problemas filológicos que plantea la lectura del texto[69]. Para el culto metróaco, Sfameni no considera como un indicio aceptable el paralelismo que propone Isidoro de Damasco que explica las *hilaría* como un momento

62 Parker 2005: 336-338; Bremmer 2014: 18-19.
63 Alvar 2009: 129-132; Parker 2005: 354, 373.
64 Bremmer 2014: 19.
65 Hom. *H. Dem*. 480-483; Pind. fr. 137; Isocr. 4.28; Plat. *Gorg*. 493b; Cic. *leg.* 2.36; Lévêque 1982: 113-126; Fabiano 2010: 149-165.
66 Tert. *de praescr. haer*. 40.
67 Hip. *haer.* V, 9, 7-10.
68 Firm. Mat. *err*. 3.1-2.
69 Sfameni Gasparro 2013: 157.

similar a "nuestra liberación del infierno". Tampoco, según esta autora, hay indicio alguno en el propio culto metróaco o el mitraico de una supuesta salvación ultramundana tras la muerte[70].

La investigación ha rebatido la posibilidad de tratar los relatos míticos como testimonio del binomio muerte divina-garantía de esperanzas salvíficas en el más allá, atendiendo, entre otras, a dos circunstancias: en primer lugar, que la secuencia muerte-resurrección divina no es una ecuación exclusiva de los cultos mistéricos. Es el caso del culto a Adonis cuyo ciclo festivo incluye lamentos colectivos y ritos nocturnos, pero que nunca tuvo un acceso restringido a los iniciados. El sufrimiento, muerte y ascenso al Olimpo de Heracles no se plasmó tampoco en ningún tipo de advocación mistérica e incluso fue incorporado al culto eleusino como su iniciado más famoso[71]. En segundo lugar, que esa identificación adolece de proponer una interpretación homogeneizadora y generalista de los mitos de los dioses mistéricos y unas matizaciones incluso superficiales permiten comprobar las particularidades de cada uno de ellos: no hay en el relato mítico metróaco más evidencia de la resurrección de Atis que el crecimiento constante del pelo y las uñas y el movimiento continuo de su dedo meñique, interpretado como epifanía de su propio pene emasculado durante la irrupción sangrienta de Cibeles en los esponsales de Atis. En el caso de Mitra, es, a la luz de los datos conservados, imposible admitir este rasgo sotérico y para evitar la incongruencia se ha aceptado una interpretación salvífica de la tauroctonía, aunque en verdad se trata de una hipótesis de trabajo tautológica modelada por comparación con dioses que también experimentan una muerte regeneradora. El culto a Mitra, en consecuencia, queda construido a la manera y semejanza de esos otros mitos mistéricos y una vez interpretado del mismo modo se exhibe la similitud para demostrar que responde a la misma causa. No parece, a la luz de la iconografía mitraica, nuestra única fuente de información, que el culto mitraico responda a las características de un dios sufriente y por ello Ugo Bianchi propuso una redefinición de divinidad mistérica atendiendo no tanto a su carácter de dios que muere y resucita sino a un *deus in vicenda*, es decir un dios que experimenta una vicisitud[72] que lo coloca en contacto con la muerte. No obstante, se trata de una fórmula que, sin embargo, no otorga el mismo carácter mistérico a otros dioses como Heracles, Hermes o incluso Apolo, que padecen circunstancias que también sitúan al dios frente a la muerte[73].

El mito isíaco, sin embargo, sí parece ofrecer datos de mayor consistencia que han permitido a especialistas como Jaime Alvar sostener la capacidad salvífica que ofrecería a sus devotos la muerte del dios[74]. El relato más completo en su versión grecorromana nos lo proporciona Plutarco en el tratado sobre Isis y Osiris en el que

---

70 Isid. Apud Phot. *Bibl*. 242, 131.
71 Burkert 1987: 74-76.
72 Bianchi 1965: 154-171.
73 Burkert 1987: 74-76.
74 Alvar 2008: 26-29; una revisión crítica la efectúa Sfameni 2013: 155-158.

propone una versión del mito asequible a la mentalidad grecorromana. En ella, integra las distintas variantes y elimina las contradicciones inherentes a siglos de tradición local egipcia[75]. Y así, según Plutarco, a la muerte de Osiris, le sucede la dolorosa búsqueda de su cadáver hasta que Isis logra recuperar el cuerpo desmembrado de su esposo. La resurrección del dios, lograda gracias a las artes mágicas y medicinales de Isis[76], solo es posible en el inframundo. De este modo, el dios paredro de Isis, invocado como Dios de ultratumba, y su dolorosa vicisitud hasta su hallazgo, ofrece una lectura simbólica a los devotos: la salvación del isíaco solo es posible mediante la búsqueda de la verdad y su hallazgo se consigue gracias no solo a la intervención de la divinidad, sino que también se precisa de la voluntad individual. Si el mito relata las vicisitudes del dios sufriente, el ritual reproduce ese sufrimiento divino y así lo recoge Plutarco cuando recuerda que Isis no permitió que sus sufrimientos fueran envueltos en silencio y olvido, sino que unió, a sus iniciaciones, imágenes, alegorías y representaciones del momento de la pasión[77].

El problema estriba en la automática identificación de una salvación ultramundana con una resurrección a la manera de aquella que el cristianismo ofrece a sus fieles. En esta identificación, Jonathan Smith, uno de los especialistas que más han renovado el estudio de la Historia de las Religiones, resaltaba cuán importante y decisivo había sido, en esta percepción mantenida por la historiografía moderna, la controversia mantenida entre Reforma y Catolicismo. Los intelectuales reformistas sostuvieron la progresiva corrupción que el mensaje cristiano había padecido desde el establecimiento del catolicismo, como consecuencia del contacto con los usos religiosos politeístas, y por el afán de los dirigentes de la Iglesia católica por conseguir un mayor número de devotos. Así pues, católicos y protestantes, usaron la analogía y la comparación como procedimientos discursivos en su polémica.

Siglos después, la Escuela de la Historia de las Religiones, como ya he mencionado, desarrolló las comparaciones como procedimiento para establecer agrupamientos que facilitaran el análisis fenomenológico de las religiones. De este modo, el cristianismo, junto a las religiones mistéricas, quedaron definidas como religiones de salvación, unidas por el rasgo común de una divinidad que muere y resucita y que logra así ofrecer la salvación de sus seguidores. Se asumió que analogías de esta naturaleza, y no solo en el sistema de creencias sino en el más evidente sistema de rituales, eran fruto del contacto en el escenario religioso y revelarían la influencia politeísta. Para estos intelectuales de filiación protestante, esa analogía no era sino resultado de la dependencia genética del catolicismo que bebía directamente de fuentes mistéricas. De este modo, la desviación católica quedaba desacreditada frente al protestantismo, la auténtica Iglesia invisible heredera del genuino mensaje evangélico.

---

75 Froidefond 1988: 15.
76 Diod. I.25.2.
77 Plut. *Isid*.27.361d-e.

Desde el ámbito de los especialistas católicos, la crítica al método comparativo se sostenía en el carácter totalmente específico e incomparable del cristianismo, que no podía ser parangonable con ninguna otra experiencia histórica, por tratarse de un fenómeno trascendente, con una figura, Cristo, de naturaleza histórica, frente al carácter mítico de las divinidades mistéricas.

Resulta paradójico que esta postura confesional, que defiende el hecho diferencial cristiano, encuentre sintonía en el debate científico actual con propuestas aconfesionales que desde la posmodernidad también postulan un estudio alejado de los métodos comparativistas para inclinarse por el análisis autónomo de las especificidades de cada culto mistérico. Se amparan en la idiosincrasia de cada culto, las peculiaridades, incluso de cada territorio y de cada grupo social, que harían imposible e ineficaz cualquier intento de formular analogías.

Frente a esta atomización que impide establecer categorías analíticas necesarias en cualquier procedimiento científico, Jaime Alvar insiste en el empleo como instrumento de reflexión histórica de ciertos rasgos comunes a todos ellos a los que hay que dotar de cierta flexibilidad para que sean sensibles a la variedad de los contextos particulares[78]. En su planteamiento, comparte la perspectiva de Smith, que propuso el análisis comparativo de los misterios, e incluye igualmente como objeto analizado el cristianismo en la medida en que los seguidores de uno y otro culto participan de la vicisitud del dios ya sea este dios Dioniso, Atis, Osiris, Perséfone o Cristo. Esa experiencia vital incluye el sufrimiento divino, incluso la muerte y su superación. Gracias a ello, los seguidores de estos cultos obtienen un beneficio definido en términos de salvación.

Por este motivo, la sotería mistérica no solo quedaría proyectada en una dimensión locativa, esto es, la expectativa de una *salus* proyectada en el mundo de lo terrenal bajo la forma del éxito mundano, sino también de manera utópica, ofreciendo una salvación espiritual, un más allá colmado de dones, sin que esta suponga una promesa de salvación al modo cristiano. Para que esa *salus* incluya esas dos dimensiones bastaría con definirla como la capacidad que ofrecen los dioses mistéricos de burlar el destino y arrebatarle su inexorabilidad tanto en el mundo de lo real como en cualquier universo imaginario[79].

En efecto, la omnipotencia de Isis encuentra su expresión más absoluta en su victoria sobre el destino tal y como recoge la aretalogía de Kyme en la que la propia Diosa declara: "He vencido al Destino, el Destino me atiende" (vv.55-56)[80] y el propio Serapis también proclama: "He mudado a las Moiras"[81]. Una vez mostrado su poder supremo para doblegar al destino y liberar a los hombres de su yugo, Isis pasa a ser ella misma identificada con *Týkhe*, aunque en contraposición a la fortuna

78 Alvar 2009: 133-134.
79 Griffiths 1991: 323.
80 Müller 1961: 74; Bergman 1967.
81 Page 1970.

ciega y arbitraria, promete a sus seguidores una existencia feliz bajo su amparo tal y como queda recogido en las *Metamorfosis*:

> "Y si tu escrupulosa obediencia, tus piadosos servicios y tu castidad inviolable te hacen digno de mi divina protección verás también que solo yo tengo atribuciones para prolongar tu vida más allá de los límites fijados por tu destino"[82].

8. Estudio de caso: Isis, de diosa egipcia a diosa mistérica universal.

Fue Heródoto el primer autor que describió con el lenguaje propio de los misterios griegos manifestaciones de la religión egipcia tradicional. En el segundo libro de sus Historias, dedicado a Egipto, señala que en Sais (situada en la zona occidental del delta) y concretamente en el santuario de Atenea (la diosa egipcia Neith), se hallaba la tumba de un dios cuyo nombre no puede revelar por motivos religiosos. El secreto guardado en torno al nombre divino predispone al lector a establecer una conexión con los usos habituales en los misterios griegos. El convencimiento de que existe una relación queda confirmado cuando en el relato describe, dentro de ese espacio sacro, un estanque con una extensión similar a la laguna de Delos[83], en el que dice que tienen lugar representaciones nocturnas de los sufrimientos divinos que reciben el nombre de misterios. Insiste en evitar nombrar el nombre del dios no por ignorancia sino por cumplimiento del silencio preceptivo. Aunque no quede identificado en el texto, sabemos que el nombre que se oculta es el de Osiris y que la celebración a la que se hace referencia es la *inventio* que tenía lugar durante el ciclo festivo de Khoiak. Durante estos días a finales de otoño, se guardaba el duelo por la muerte del dios, para posteriormente celebrar su hallazgo. Ahora bien, la definición de estos rituales tradicionales como misterios deriva de la interpretación ofrecida por el historiador griego más que de la existencia en Egipto de expresiones religiosas con ese significado. En la descripción herodotea del ritual dedicado a Osiris como divinidad mistérica, llama la atención que no aparezca ningún tipo de mención a Isis, a la que quedará unida por el mito posteriormente, al menos desde época helenística, sino que la naturaleza mistérica se establezca en virtud de su vinculación con Dioniso. La conexión entre ambos dioses no resulta extraña ya que Osiris también fue, como el dios griego, descuartizado y después devuelto a la vida. En consecuencia, la explicación que ofrece Heródoto sobre ese ciclo festivo mostraría que la primera vinculación entre el culto osiríaco y los misterios griegos fue con el culto báquico, y no la habitual y extendida relación con los misterios eleusinos, en la que la identificación se establece entre las dos diosas Isis-Deméter y son ellas las principales protagonistas[84]. De todos modos, los

---

82 *Met*. XI, 6.6-7.
83 Hdt. II. CLXX y CLXXI.
84 Bremmer 2014: 111.

motivos de esa conexión Osiris–Dioniso no se le escapó al propio Plutarco que explica en su tratado que una de las razones para identificar a Dioniso con Osiris fue el descuartizamiento que ambos padecieron.

Una nueva correlación, entre divinidades egipcias y griegas la encontramos esta vez entre Isis y Deméter en algunos textos pertenecientes al conjunto documental más característico de la religiosidad isíaca ya mencionado anteriormente: las aretalogías. Antes de atender a esa habitual identificación entre estas dos diosas, conviene detenerse, siquiera sucintamente, en el debate que ha generado este catálogo documental. Frente a autores que las consideran textos egipcios traducidos al griego[85], otros sostienen que fueron escritas originariamente en griego y que su contenido responde a conceptos nacidos en el mundo heleno[86]. Una postura intermedia fue defendida por Nilsson para quien los textos eran griegos, aunque se intercalaron detalles de procedencia egipcia, no porque se mantuvieran intactos en la traducción al griego sino como resultado de la decisión consciente del compositor, conocedor de ambas lenguas que optó por una elaboración mixta[87]. La similitud que muestran cinco de las seis inscripciones ha permitido conjeturar la existencia de un modelo primero, elaborado en el territorio egipcio del que la aretalogía de Kyme constituye un magnífico ejemplo. El texto recuerda su lugar de procedencia cuando menciona que "Lo siguiente fue copiado de la estela que está en Menfis, donde se encuentra frente al templo de Hefesto". Este recurso para autentificar el documento, que consiste en evocar la existencia de una estela ficticia de la que procede originariamente el texto, es un *tópos* literario empleado como forma común de propaganda religiosa en el período helenístico y romano, muy extendido además en áreas de influencia alejandrina egipcia[88], y habla del interés por manifestar las raíces egipcias del culto. Esta misma aretalogía muestra esa fusión de tradiciones grecoegipcias cuando Isis declara ser la inventora de la escritura, primero de la egipcia en sus dos versiones: "Soy Isis, la amante de todas las tierras, y Hermes me enseñó (= egipcio Thoth), y con Hermes ideé la escritura, tanto jeroglífica como demótica, para que no todas se escribieran con las mismas letras". Y líneas más abajo aparece como la creadora de lenguas distintas para griegos y bárbaros (l. 31), una precisión esta última que solo cobra sentido cuando la diosa ha iniciado su expansión mediterránea. Por otro lado, llama la atención el empleo de la primera persona a modo de autorrevelación divina. Es la propia Isis la que exhibe su potencialidad, de una naturaleza inconfundiblemente egipcia, al proclamar: "Yo soy la hermana y esposa del rey Osiris" (l. 5). En esta misma aretalogía, aparecen elementos que solo pueden ser atribuidos a la helenización del culto isíaco. En efecto, es la primera mención en la que se recoge ese carácter mistérico desconocido en el

85 Heyhob 1975: 45-46.
86 Festugière 1949; Nock 1949; Müller 1961; Henrichs 1984: 154-153.
87 Nilsson 1961: 228.
88 Bremmer 2014: 112 nota 11 recoge ejemplos de distintos ámbitos culturales y religiosos.

culto tradicional de la diosa egipcia al declarar: "Revelé misterios a los hombres" (l. 22). Líneas antes también Isis se declara como dispensadora de la riqueza agrícola (l. 7) en una capacidad muy similar a la que se le reconoce a la diosa griega.

Frente a este peculiar elenco de virtudes enunciadas en primera persona, la salmodia adquiere una expresión y un contenido bien distintos en una aretalogía hallada en Maronea, localidad situada en la zona costera de Macedonia Oriental. El texto ha llamado la atención de los especialistas, porque, a diferencia de la aretalogía anterior, la exaltación divina pasa a enunciarse en segunda/tercera persona: "Tomaste a Serapis para vivir contigo" es la alternativa a la versión de Kyme en la que la propia Isis se identifica como esposa de Osiris. También en ambas se vincula a la diosa egipcia con la riqueza agrícola con la diferencia de que, en la de Maronea, la introducción de alimentos y simientes queda vinculada al mito de Deméter: es Triptólemo quien, por indicación de Isis, ofrece trigo al mundo: "porque allí primero hiciste que la tierra produjera comida: Triptólemo, uniendo tus serpientes sagradas, esparció la semilla…". Más adelante se insiste en esa relación entre Isis y Deméter que no recoge el texto de Kyme y que constituye una diferencia fundamental entre ambos documentos: en el de Maronea, si bien es cierto que no hay rastro alguno de la revelación de los misterios, se menciona, sin embargo, la predilección de Isis por Eleusis que aparece mencionada como "el lugar sagrado, adorno de la ciudad (scl. Atenas)". La vinculación entre los Misterios de Eleusis e Isis resulta evidente en el texto y redunda en este mismo sentido esa mención de Triptólemo como dispensador de simiente. La intervención del semidios griego unido a Isis nos muestra las concesiones hechas por los egipcios, pero también que Isis, como una versión egipcia de Deméter, había sido aceptada por los griegos.

Las incesantes referencias a elementos de evidente raigambre eleusina incluidas en una forma de expresión religiosa característicamente egipcia no parece que pueda ser explicada como una forma de aculturación y sincretismo pues es evidente que la Isis descrita en Maronea no es resultado de ninguna hibridación. Una de las más recientes interpretaciones que se han ofrecido para explicar este texto acude a una teoría antropológica formulada por Richard White en *The Middle Ground*, obra publicada en 1991 en la que analizaba las formas de contacto entre los europeos y los indios nativos de la región de los grandes Lagos, los algonquinos, durante los ss. XVII- hasta principios del XX[89]. Según propone White, el contacto entre conquistadores y conquistados debe entenderse no solo a partir de las habituales respuestas de aculturación o resistencia, sino que puede comprenderse como un proceso que quedaría definido por los "malentendidos creativos" que se producen entre ellos. Lo interesante de esta actuación es que, aunque sea errónea, asume como aceptable esa falsa percepción sobre las creencias y prácticas propias que tiene el otro. El objetivo es construir un conjunto de prácticas mutuamente comprensibles

[89] White 2011: xxv; Deloria 2006: 15-22.

y se acaban creando nuevos significados y comportamientos en un proceso construido y reconstruido a lo largo del tiempo, mediante negociaciones, adaptaciones que requieren reinvenciones constantes que solo más tarde pueden, quizás, quedar consolidadas[90]. Se crea así una especie de tercer escenario ni puramente nativo ni totalmente colonial que no refleja una relación desigual sino horizontal, ya que no requiere que ninguna parte se encuentre en posición de ventaja.

Según White, se precisan varias condiciones para que el contacto intercultural produzca este resultado y, entre ellas, la que más nos interesa es la necesidad o el deseo de interactuar con el otro. La teoría de White ha sido aplicada a los procesos interculturales en el Mediterráneo, en concreto, para analizar las relaciones de griegos con poblaciones indígenas en aquellos lugares en los que establecieron colonias, *empória* o cualquier otro asentamiento mixto[91].

Esta teoría ha sido igualmente aplicada en el ámbito de los contactos religiosos y, en el caso que nos ocupa, como aproximación metodológica que permite acercarse al proceso de elaboración de las aretologías como objeto de consumo, ya no solo interno sino en el ámbito mediterráneo [92]. La aretalogía de Maronea permite comprobar ese proceso de reelaboración de convenciones que se alejaban de su forma original y sentido primigenio, pero que seguían siendo comprensibles por el mundo egipcio, y también admisibles en el mundo griego, aunque se tratara de una divinidad importada. Una alabanza dirigida a la divinidad redactada en primera persona, tal y como aparece en Kyme, resultaba del todo extraña a los usos griegos y se optó por emplear una versión que los griegos pudieran reconocer como el modo más adecuado de entablar contacto con los dioses[93]. Aparte de esta adaptación, Isis se presenta con un retrato muy similar, preservando las cualidades egipcias allí donde era posible y creando similitudes que permitieran una mejor comprensión en un entorno griego, lo que suponía efectuar concesiones también desde el lado egipcio: por ejemplo, la sustitución en Maronea de Osiris por Serapis[94], su *interpretatio graeca*, creado *ex novo* en periodo ptolemaico[95] como dios padre de Isis, la incorporación de Triptólemo al texto y la referencia al afamado santuario de Eleusis. Se crea así un término medio que facilitaba la presencia de Isis egipcia en el mundo griego, ofreciendo una versión egipcia de Deméter y asegurando, con estos referentes más aceptables que conectaban a Isis con la diosa griega, una mayor difusión en el Mediterráneo. Isis trasciende así su carácter locativo y gracias a su conexión con Deméter aparece como una diosa mistérica transformada en una divinidad cosmopolita con una fisonomía no solo atractiva en su tierra de origen.

---

90 White 2011: 52-55.
91 Török 2011; Malkin 2002: 151-81; *id.* 2004: 341-64; *id.* 2005a: 238-58.
92 En esta línea de interpretación desarrolla su trabajo Poldervaart 2016.
93 Jördens, 2013, 143-176.
94 Pfeiffer 2008: 387-408; Legras 2014: 95-96.
95 Alvar 2008: 58-60.

BIBLIOGRAFÍA

ALBRECHT, Janico *et al.* (2018), "Religion in the making: the Lived Ancient Religion approach", *Religion*, 48, pp. 568-593.

ALVAR, Jaime (2008), *Romanising Oriental gods. Myth, Salvation and Ethics in the Cults of Cybele, Isis and Mithras, Religions in the Graeco-Roman World*, 165, Leiden, Brill.

ALVAR, Jaime (2009), "*Promenade* por un campo de ruinas. Religiones orientales y cultos místéricos: el poder de los conceptos y el valor de la taxonomía", en C. Bonnet, Vinciane Pirenne-Delforge, & Danny Praet (eds.), *Les religions orientales dans le monde grec et romain: cent ans après Cumont (1906-2006). Bilan historique et historiographique*. Bruselas-Roma, pp. 119-134.

ALVAR, Jaime (2018), "Social Agentivity in the Eastern Mediterranean Cult of Isis", en Valentino Gasparini, Richard Veymiers (eds.), *Individuals and Materials in the Greco-Roman Cults of Isis. Agents, Images, and Practices. Proceedings of the VIth International Conference of Isis Studies (Erfurt, May 6-8, 2013, -Liège, September 23-24, 2013*), vol I. Leiden, Brill, pp. 221-247.

ALVAR, Jaime y MARTÍNEZ MAZA, Clelia (2003), "Los 'misterios' en la controversia católico-protestante" en P. Barceló, J.J. Ferrer, I. Rodríguez (eds.), *Fundamentalismo político y religioso: de la Antigüedad a la edad Moderna*. Castellón de la Plana, U. Jaume I, pp. 147-167.

BELAYCHE, Nicole y MASSA, Francesco (2016), "Quelques balises introductives: lexique et historiographie", *Mètis*, 14, pp. 7-19.

BERGMAN, Jan (1967), "I overcame Fate, Fate harkens to me", en H. Ringgren (ed.), *Fatalistic Beliefs in Religion, Folklore and Literature*. Estocolmo, Almqvist et Wiksell.

BIANCHI, Ugo (1965), "Initiations, Mystères, Gnose: pour l'histoire de la mystique dans le paganisme gréco-oriental", en Cl. J. Bleeker (ed.), *Initiation, Studies in the History of Religions, sup. Numen*, 10, Leiden, Brill, pp. 154-171.

BLOK, Josine (2014), "A 'Covenant' Between Gods and Men: Hiera kai Hosia and the Greek Polis", en C. Rapp-H. A. Drake (eds.), *The City in the Classical and Post-Classical World. Changing Contexts of Power and Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 14-37.

BONNET, Corinne (2014), "Stratégies d'intégration des cultes isiaques et du culte des Lagides dans la region de Tyr à l'époque héllenistique" en Gaëlle Tallet, Christiane Zivie-Coche (eds.), *Le myrte et la rose. Mélanges offerts à Françoise Dunand par ses élèves, collègues et amis, Cahiers de* l'ENIM, 9, Montpellier, pp. 35-40.

BOWDEN, Hugh (2010), *Mystery Cults of the Ancient World*. Princeton, Princeton University Press.

BREMMER, Jan N. (2014), *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Berlín, De Gruyter.

BRUIT ZAIDMAN, Louise y SCHMITT- PANTEL, Pauline (1989), *La Religion grecque*. París, Armand Colin.

BURKERT, Walter (1983), *Homo necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley, University of California Press.

BURKERT, Walter (1987), *Ancient Mystery Cults*. Cambridge (MA), Harvard University Press.

CLINTON, Kevin (2003), "Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries", en Michael, B. Cosmopoulos (ed.), *Greek mysteries: The Archaeology of Ancient Greek Secret Cults*. Londres, Routledge, pp. 50-78.

COLLINS, Derek (2001), "Theoris of Lemnos and the Criminalization of Magic in Fourth-Century Athens". *Classical Quarterly*, 51, pp. 477-493.

CONSTANTAKOPOULOU, Christy, Irad MALKIN, Katerina PANAGOPOLOU (eds.) (2009), *Greek and Roman Networks in the Mediterranean*. Londres, Routledge.

COOPER, Craig (1995), "Hyperides on the Trial of Phryne". *Phoenix*, 49, pp. 303-318.

DE CERTEAU, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press.

DELORIA, Philip (2006), "What Is the Middle Ground, Anyway?". *William and Mary Quarterly* 63.1, pp. 15-22.

EDMONDS, Radcliff. G. III (2008), "Extraordinary People: Mystai and Magoi, Magicians and Orphics in the Derveni Papyrus". *Classical Philology*, 103, pp. 16-30.

EIDINOW, Esther (2010), "Patterns of Persecution: 'Witchcraft' Trials in Classical Athens". *Past &Present*, 208, pp. 9-35.

EIDINOW, Esther (2011), "Networks and Narratives: A Model for Ancient Greek Religion". *Kernos* 24, pp. 9-38.

FABIANO, Doralice (2010), " 'Ho fuggito il male, ho trovato il meglio': le punizioni dei non iniziati nell'aldilà greco". *Archiv für Religionsgeschichte*, 12, pp. 149-165.

FESTUGIÈRE, Andrè-Jean (1949), "À propos des arétalogie d'Isis". *Harvard Theological Review*, 42, pp. 209-234.

FROIDEFOND, Christian (ed.) (1988), *Plutarque, Oeuvres morales V.2: Isis et Osiris*. París, Budé.

GORDON, Richard (1975), "F. Cumont and the doctrines of Mithraism", en J. H. R. Hinnells (eds.), *Mithraic Studies*. Manchester, Rowman & Littlefield, pp. 215-248.

GORDON, Richard (1988), "Authority, salvation and Mystery in the Mysteries of Mithras", en J. Huskinson, M. Beard & J. Reynolds (eds.), *Image and Mystery in the Roman World. Three Papers Given in Memory of Jocelyn Toynbee*. Cambridge, Alan Sutton, pp. 45-80.

GRIFFITHS, John Gwyn (1991), *The Divine Verdict. A Study of Divine Judgement in the Ancient Religions, sup.* Numen 52, Leiden, Brill.

GRIGG, Lucy (2018), "Life and Death in Late Antiquity", en J. Lössl, N.J. Baker-Brian (eds.), *A Companion to Religion in Late Antiquity*. Oxford, Wiley & Blackwell, pp. 455-473.

HENRICHS, Albert (1984), "The Sophists and Hellenistic Religion: Prodicus as the Spiritual Father of the ISIS Aretalogies", *Harvard Studies in Classical Philology*, 88, pp. 139-158.

HERMAN HANSEN, Mogens (2004), "Introduction: The Polis as a Religious Organisation", en M.H. Hansen, T.H. Nielsen (eds.), *An Inventory of Archaic and Classical Poleis*. Oxford, pp. 16-22.

HERMAN HANSEN, Mogens (2006), *Polis: An Introduction to the Ancient Greek City-State*. Oxford, Oxford University Press.

HEYOB, Sharon Kelly (1975), *The Cult of Isis among women in the Graeco-Roman world*. Leiden, Brill.

INSTONE, Stephen (2009), *Greek Personal Religion: A Reader*. Liverpool, Aris & Phillips Ltd.

JÖRDENS, Andrea (2013), "Aretalogies", en E. Stavrianopoulou (ed.), *Shifting Imaginaries inthe Hellenistic Period: Narratives, Practices, and Images, Sup. Mnemosyne* 363, Leiden, Brill, pp. 143-176.

KINDT, Julia (2009), "Polis Religion: A Critical Appreciation", *Kernos*, 22, pp. 9-34.

KINDT, Julia (2012), *Rethinking Greek Religion*, Cambridge, Cambridge U. Press.

LEGRAS, Bernand (2014), "Sarapis, Isis et le pouvoir lagide", en Laurent Bricault & Miguel John Versluys (eds.), *Power, Politics and the Cult of Isis. Proceedings of the VIth International Conference of Isis Studies*, Boulogne-sur-le Mer, October 13-15, 2011, *Religions in the Graeco-Roman World*, 180, Leiden, Brill, pp. 95-115.

LÉVÊQUE, Pierre (1982), 'Olbios et la felicité des initiés", en L. Hadermann-Misguich y G. Raepsaet (eds.), *Rayonnement grec: hommages à Ch. Delvoye*, Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 113-126.

MACMULLEN, Ramsay (1997), *Christianity and Paganism in the Fourth to Eighth Centuries*. Yale, Yale University Press.

MAILLOT, Stéphanie (2013), "Les associations à Cos", en Pierre Fröhlich & Patrice Hamon (eds.), *Groupes et associations dans les cites grecques (IIIe siècle av.J.-C.-IIe siècle apr.J.-C.) Actes de la table ronde de Paris, INA, 19-20 juin 2009, Hautes études du monde gréco-romain*, 49**,** Ginebra, pp. 199-226.

MALKIN, Irad (2002), "A Colonial Middle Ground: Greek, Etruscan, and Local Elites in the Bay of Naples", en C. Lyons, J. Papadopoulos (eds.), *The Archaeology of Colonialism*. Los Angeles, Getty Research Institute, pp. 151-81.

MALKIN, Irad (2004), "Postcolonial Concepts and Ancient Greek Colonization". *Modern Language Quarterly*, 65.3, pp. 341-64.

MALKIN, Irad (2005a), "Herakles and Melqart: Greeks and Phoenicians in the Middle Ground", en E. Gruen (ed.), *Cultural Borrowings and Ethnic Appropriations in Antiquity*. Stuttgart, Franz Steiner, pp. 238-258.

MALKIN, Irad (2005b), "Networks and the Emergence of Greek Identity", en I. Malkin (ed.), *In Mediterranean Paradigms and Classical Antiquity*. Londres, Routledge, pp. 56-74.

MALKIN, Irad (2016), "Ancient Lived Religion and the History of Religion in the Roman Empire". *Studia Patristica*, 74, pp. 1-20.

MARTIN, S. Rebecca (2017), *The Art of Contact. Comparative Approaches to Greek and Phoenician Art*. Filadelfia, Pennsylvania University Press.

MARTÍNEZ MAZA, Clelia (2012), "Hacia una nueva interpretación de las persistencias paganas en el cristianismo". *HORMOS. Ricerche di Storia Antica*, 4, pp. 85-95.

MASSA, Francesco (2016), "La notion de 'mystères' au IIe siècle de notre ère: regards païens et *Christian turn*". *Mètis*, 14, pp. 109-132.

MÜLLER, Dieter (1961), *Ägypten und die griechischen Isis-Aretalogien*. Berlín, Akademie.

MUNN, Mark. H. (2006), *The Mother of the Gods. Athens, and the Tyranny of Asia*. *A Study of Sovereignty in Ancient Religion*. Berkeley, U. California Press.

NILSSON, Martin P. (1961), *Geschichte der Griechischen Religion*, 2. Munich, Beck.

NOCK, Arthur D. (1949), "Karpokrates". *Gnomon*, 21, pp. 221-228.

O'SULLIVAN, Lisa (1997), "Athenian Impiety Trials in the Late Fourth Century B.C." *Classical Quarterly*, 47, pp. 136-152.

PAGE, Denys L. (1970), *Select Papyri III. Literary Papyri. Poetry*, Loeb, 96, Harvard University Press.

PARKER, Robert (2005), *Polytheism and Society at Athens*. Oxford, Oxford University Press.

PFEIFFER, Stefan (2008), "The God Serapis, his Cult and the Beginnings of the Ruler Cult in Ptolemaic Egypt", en P. McKechnie, Ph. Guillaume (eds.), *Ptolemy II Philadelphus and his World*. Leiden, Brill, pp. 387-408.

POLDERVAART, Leonore (2016) "The Middle Ground of Isis. Essay on the reference to the Eleusinian Mysteries and Demeter". Artículo tomado de la página de Academia.edu: https://www.academia.edu/32922570/The_Middle_Ground_of_Isis._Essay_on_the_reference_to_the_Eleusinian_Mysteries_and_Demeter.

RAJA, Rubina y RÜPKE, Jörg (2015), "Appropriating Religion: Methodological Issues in Testing the 'Lived Ancient Religion' Approach". *Religion in the Roman Empire* 1, pp. 11-19.

REBILLARD, Éric (2015), "Material Culture and Religious Identity in Late Antiquity", en R. Raja y J. Rüpke (eds.), *A Companion to the Archaeology of Religion in the Ancient World*. Chichester, Wiley Blackwell, pp. 427-436.

REBILLARD, Éric y RÜPKE, Jörg (eds.) (2015), *Group Identity and Religious Individuality in Late Antiquity*, Washington, DC, Catholic University of America Press.

RÜPKE, Jörg (2011), "Lived Ancient Religion: Questioning 'Cults' and 'Polis Religion'". *Mŷthos*, 5, pp. 191-206.

SCHEID, John (2016), *The Gods, the State, and the Individual. Reflection on Civic Religion in Rome*. Filadelfia, Pennsylvania University Press.

SFAMENI GASPARRO, Giulia (1985), *Soteriology and Mystic Aspects in the Cult of Cybele and Attis*. Leiden, Brill, EPRO 103.

SFAMENI GASPARRO, Giulia (1994), "I misteri di Mithra: Religione o culto?" en J.R. Hinnells (eds.), *Studies in Mithraism*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, pp. 93-102.

SFAMENI GASPARRO, Giulia (2006), "Misteri e culti orientali: un problema storico-religioso" en C. Bonnet, J. Rüpke, P. Scarpi (eds.), *Religions orientales-culti misterici. Neue Perspektiven-nouvellles perspectives-prosprettive nuove*. Stuttgart, Franz Steiner, pp. 181-210.

SFAMENI GASPARRO, Giulia (2013), "Après Lux perpetua de Franz Cumont: quelle eschatologie dans les «cultes orientaux » à mystères?" en L. Bricault, Corinne Bonnet, *Panthée: Religious Transformations in the Graeco-Roman Empire, Religions in the Graeco-Roman World*,177. Leiden, Brill, pp. 145-167.

SMITH, Jonathan Z. (1971), "Native Cults in the Hellenistic Period". *History of Religions*, 11, pp. 236-249.

SMITH, Jonathan Z. (1978), *Map is not territory*. Leiden, Brill.

SMITH, Jonathan Z. (1990), *Drudgery Divine. On the Comparison of Early Christianities and the Religions of Late Antiquity*. Chicago, University of Chicago Press.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (2000a), "What is polis religion?", en R. Buxton, (ed.), *Oxford Readings in Greek Religion*. Oxford, Oxford University Press, pp. 13-37.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (2000b), "Further aspects of polis religion", en R. Buxton, (ed.), *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, Oxford University Press, pp. 38-55.

TÖRÖK, László (2011), *Hellenizing Art in Ancient Nubia, 300 BC-AD 250, and Its Egyptian Models: A Study in "Acculturation"*. Leiden, Brill.

VANDERLIP, Vera (1972), *The Four Greek Hymns of Isidorus and the Cult of Isis*, *American Studies of Papyrology*, 12, Toronto, A. M. Hakkert.

VERSNEL, Hendrik S. (1990), *Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes: Three Studies in Henotheism. Inconsistencies in Greek and Roman Religion I.* Leiden, Brill.

VERSNEL, Hendrik. S. (2011), *Coping with the Gods: Wayward Readings in Greek Theology*, *Religions in the Graeco-Roman World*. Leiden-Boston, Brill.

VLASSOPOULOS, Kostas (2007), *Unthinking the Greek Polis: Ancient Greek History Beyond Eurocentrism*, Cambridge, Cambridge University Press.

WHITE, Harrison C. (2008), *Identity and Control: a Structural Theory of Social Action*. Princeton, Princeton University Press.

WHITE, Richard (2011), *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*. Cambridge, Cambridge University Press.

MITO Y MAGIA

ANTÓN ALVAR NUÑO
Universidad de Málaga

El mito es, esencialmente, un relato que cuenta una historia de interés colectivo para un determinado grupo social sobre un pasado lejano. La magia es, por su parte, una acción ritual que se ejecuta para resolver una necesidad en el presente o en un futuro inmediato. Aparentemente, son dos cuestiones distintas. La magia es acción y el mito es narración. El mito nos traslada a un tiempo remoto y la magia se concentra en el aquí y ahora. No obstante, mito y magia comparten algunas características. Ambos son conceptos ampliamente utilizados en Historia de las Religiones y, sin embargo, son de difícil y escurridiza definición[1]. Ambos términos vienen del griego (*mŷthos, mageía*) y ambos tienen una variedad semántica enorme que se aprecia ya en la antigüedad clásica. En griego *mŷthos* puede hacer referencia a leyendas, fábulas, cuentos infantiles, proverbios, rumores o historias ficticias, pero también hace alusión a discursos públicos, consejos, o historias verosímiles[2]. Por su parte, el término *mageía* también es polisémico en griego: la *mageía* es el arte (técnica) que practican los *mágoi*, los sacerdotes persas que adoran al fuego, pero también la *mageía* es falsa religión, impostura. Además, se asociaba a los *mágoi* con algunos cultos mistéricos y *mágoi* eran también expertos rituales que ofrecían sus servicios de manera particular[3]. Además, existe toda una variedad de locuciones que se podrían aglutinar en el concepto de magia, cada una con sus propias características pero que, en ocasiones, funcionan como sinónimos. Así, términos como *góetes* (sing. *góes*), *pharmakeîs* (sing. *pharmakeús*), *agŷrtai* (sing. *agýrtes*), *thaumatopoioí* (sing. *thaumatopoiós*), *rhizotómoi* (sing. *rhizotómos*) o *mánteis* (sing. *mántis*) forman parte en la literatura griega de la misma categoría religiosa de límites borrosos a la que pertenecen los *mágoi* –son todos expertos rituales que no pertenecen a los grandes colegios sacerdotales de la *pólis*–, haciendo todavía más difícil establecer una definición unívoca.

---

1 Sobre las dificultades que hay a la hora de definir el mito, Honko 1972. Sobre los problemas de definición de la magia, Versnel 1991, Edmonds 2019: 1-34, Frankfurter 2019.

2 Lincoln 1999: 3-43

3 Dickie 2001: 18-46, Carastro 2006.

Otra característica común que comparten los términos *mŷthos* y *mageía* es que han salido de su nicho cultural (el mundo greco-romano) y se han utilizado para clasificar cuentos, epopeyas, fábulas, historias –en un caso– y ritos, prácticas y técnicas –en el otro– que los antropólogos han ido recogiendo a lo largo y ancho del mundo[4]. Y en esa labor hubo, al menos desde el siglo XVIII y probablemente ya en el siglo XVI, un trabajo comparativo en donde el Mundo Clásico servía de armazón conceptual para explicar la información etnográfica de culturas tan extrañas para los ojos de Occidente que solo se podían explicar a través de elementos que resultaran familiares[5].

Por ejemplo, cuando los misioneros franciscanos en Nueva España empezaron a describir e interpretar la religión mexica con la labor inicial de desvelar los errores de la idolatría pagana, recurrieron a la comparación sistemática entre el panteón mexica y el greco-romano. A través de la identificación de dioses como Huitzilopochtli con Marte, Chicomecóatl con Ceres, Chalchiuhtlicue con Neptuno, Quetzalcóatl con Hércules o Tezcatlipoca con Júpiter se buscaba demostrar la falsedad de la idolatría pagana de la misma manera que había hecho Agustín de Hipona con el politeísmo romano[6]. Sin embargo, con esta labor de etnografía comparada que llevaron a cabo individuos como Fray Bernardino de Sahagún se sentaron las bases metodológicas que contribuyeron a establecer una teoría general del politeísmo en la que los relatos míticos jugarían un papel fundamental. Ese atractivo exótico, extraño, pero a la vez familiar que entrañan los mitos greco-romanos es lo que ha facilitado que los mitólogos del Mundo Clásico recurran a la antropología comparada de manera tan natural. Y otro tanto ha ocurrido con la magia. No sin razón, cuando Preisendanz y su equipo compilaron en el corpus titulado *Papyri Graecae Magicae. Die griechischen Zauberpapyri* toda una serie de papiros greco-egipcios de contenido ritual, el eminente filólogo clásico Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff los definió con sorna como *Botokudenphilologie*[7]. Las recetas que aparecían en esos papiros no eran más que "hocus pocus" a los ojos de Wilamowitz, algo similar a las prácticas de los indios botocudos de la zona de Minas Gerais, al sudeste de Brasil. Lo que Wilamowitz no sabía es que esa comparación jocosa que había hecho se iba a volver uno de los principales métodos

---

4 Probablemente, uno de los clasicistas que más ha influido en las definiciones de mito que utilizan los antropólogos es Kirk 1974 y, sobre todo, Kirk 1970. El elenco de mitólogos (clasicistas, historiadores o etnólogos) que han dedicado su trabajo a la comparación entre los mitos greco-romanos y otras tradiciones míticas, en ocasiones buscando un origen "genético" del relato mítico, es enorme. Por citar solo algunos ejemplos de manera aleatoria, véase Goody 2010, Lincoln 1999, Versnel 1994, Dumézil 1966, Eliade 1949.

5 Aunque se suele nombrar a Lafitau como el padre de la antropología comparada por su famosa obra *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps,* París, 1724, lo cierto es que esta tradición se puede remontar a los misioneros del Nuevo Mundo. Cf. Alvar Nuño 2017b, Martínez Maza 2007. Vid., dentro de este mismo volumen, el capítulo de Campos Daroca.

6 Cf. Botta 2013, Olivier 2010.

7 von Wilamowitz-Moellendorff 1902: 54-55.

para el estudio de la magia greco-romana a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad.

Este capítulo está dividido en cuatro partes. En primer lugar, voy a explicar de qué manera se ha establecido la asociación entre mito y magia en una época, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en donde se sentaron las bases de lo que hoy conocemos con el nombre de la Escuela Ritualista. Dos de sus representantes más destacados, sir James G. Frazer y Jane Ellen Harrison enseñaron en Cambridge y mostraron un interés especial por la magia, para la cual acuñaron una definición que hoy ya nadie sigue, pero que resultó ser una piedra angular en sus pesquisas sobre la relación entre la creación de los primeros mitos y los primeros ritos. En segundo lugar, mostraré cómo se define el concepto de magia en el espacio de la *pólis*, algo que va a afectar tanto a su significado original como a la manera en que se va a emplear en la mitografía griega a partir del siglo V a.C. En tercer lugar, plantearé una cuestión que ha interesado a los especialistas en los últimos años: el valor que tiene el relato mítico como fuente de autoridad que legitima la eficacia del ritual. Como diría el padre de la lingüística performativa, John L. Austin, los enunciados no solo sirven para *decir* cosas, sino que ellos mismos tienen la capacidad de *hacer* cosas. Como veremos, tal afirmación resulta aún más evidente en el espacio ritual de la magia, en el que las referencias a episodios míticos tendrán un valor que va más allá de la mera intención narrativa. Por último, presentaré un caso particular en donde mito y magia confluyen de manera poderosa y creativa, los ritos mágicos con *historiolae* que se componen en Egipto entre los siglos II y V d.C. principalmente. A través de esas *historiolae*, o encantamientos narrativos, se puede apreciar de manera clara la capacidad creativa que tienen los individuos para moldear el repositorio mitológico e interactuar con él a la vez que se evoca como fuente que garantiza la eficacia del encantamiento.

1. La magia "prepolítica"

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, en plena revolución intelectual producida por la popularización del evolucionismo en todas las disciplinas científicas, se desarrollaron en Europa varias corrientes de pensamiento interesadas por el origen de la religión y sus elementos constitutivos fundamentales. El rito y el mito se consideraban las dos bases sobre las que descansaba el origen de las religiones. El estudio de la relación entre ambos interesó especialmente a un grupo de académicos que coincidieron en la Universidad de Cambridge a quienes, con el tiempo, se les acabó bautizando con el nombre de "los ritualistas de Cambridge"[8]. Su representante más conocido es, sin lugar a dudas, sir James G. Frazer, autor de la obra enciclopédica *The Golden Bough*[9]. El propósito de Frazer en su monumental

[8] Versnel 1994: 20-36, Ackerman 1991. Vid., dentro de este mismo volumen, el capítulo de Konstan.

[9] Conviene advertir que las teorías de Frazer ya estaban caducas en el momento de su publicación. Son

trabajo era demostrar que el germen de la religión era la ritualización y representación mítica del ciclo de la fertilidad de la naturaleza. El ciclo vegetal del nacimiento, crecimiento, muerte y resurrección sería el esquema de todos los mitos y ritos originales, incluyendo el que da título a su obra, el festival pre-romano que tenía lugar en el bosque sagrado de Nemi, en donde cada año el rey-sacerdote de Diana era asesinado de forma ritual por su sucesor, dando lugar con ello al Año Nuevo y garantizando así el ciclo de la naturaleza[10].

Una de las propuestas de Frazer en sus tesis sobre el origen de la religión era plantear que esta nace como el intento del ser humano por controlar la naturaleza. Pero antes de que se formalice todo el complejo entramado ritual asociado a un sistema de creencias (los mitos), un sistema doctrinal o un sistema de valores, que caracteriza a las religiones, existe un estadio previo de interpretación y ensayo de control de la naturaleza de carácter primitivo, irracional y fraudulento que es la magia. Para Frazer, la magia es "un sistema espurio de ley natural, al igual que una guía de conducta falaz; es falsa ciencia de modo que es un arte abortivo"[11]. Su lógica se basa en la obvia pero incorrecta asociación de ideas, tal y como se desprende de los principios rectores de la magia simpática. Asimismo, según él, ese estadio previo a la religión que sería la magia se aprecia en las creencias supersticiosas e irracionales de los ignorantes, los pueblos salvajes y los campesinos y se correspondería con el nivel más sencillo de pensamiento religioso.

Aunque los prejuicios de Frazer sobre la supuesta irracionalidad de las sociedades tribales y de cazadores-recolectores, de los campesinos y de los estratos sociales más bajos fueron criticados casi de manera contemporánea a sus publicaciones, su conceptualización de la magia como algo diferente de la religión y sus principales características definitorias se han mantenido como un modelo válido a lo largo del siglo XX, especialmente en los Estudios Clásicos[12]. Sin embargo, Frazer no llegó a profundizar en la presencia de la magia en los mitos, ni a plantear si una cuestión y

famosos los "Bemerkungen über Frazers *The Golden Bough*", de L. Wittgenstein, editados por R. Rhees en *Synthese* 17, 1967, 233-253, reeditados por el mismo autor y traducidos al inglés en *The Human World* 3, 1971, 28-39 y publicados finalmente en forma de libro en Wittgenstein 1979. Por otro lado, R. Ackerman lo definió como una "mente de finales del siglo XVIII en un ambiente de finales del XIX" en Ackerman 1991: x.

[10] La semilla de lo que sería un monumental trabajo de 12 volúmenes se publicó por primera vez en 1890 en dos tomos. En la segunda edición, de 1900, Frazer añadió otro libro. En 1906 se publicó el primer volumen de la tercera, y definitiva edición, cuya serie no terminó hasta la publicación del duodécimo volumen en 1915. Unos años después, en 1920, se volvió a imprimir el primer volumen de la tercera edición y, en 1937, un suplemento en forma de epílogo. La intención original de Frazer, la voluntad de estudiar la religión romana primitiva a través de las particularidades del sacerdocio de *Diana Nemorensis*, se puede apreciar tanto en las primeras ediciones de su obra como en el prefacio de Frazer 1920.

[11] Frazer 1920: 53.

[12] Como dice Fowler 2005: 284, "The evolutionism has long been discarded, and Frazer's understanding of religion is consistent with only the most extreme positivism. Nonetheless, his list of characteristics is still widely applied in discussions of magic, though in completely different explanatory frameworks". Cf. asimismo, Graf 1994: 14 ss., Versnel 1991.

otra podían tener alguna relación. Quien sí lo hizo fue alguien cuyos méritos intelectuales solo se han reconocido recientemente, Jane Ellen Harrison[13].

Como Frazer, Harrison también seguía los postulados del darwinismo y del evolucionismo cultural planteados por Edward Tylor. La concepción de la magia que tenía Harrison era muy similar a la de Frazer y, en gran medida, a la que tenemos en la actualidad: la magia es acción[14], pero, a diferencia de Frazer –que consideraba que la magia era poco más que un aborto de ciencia propia de intelectos subdesarrollados–, Harrison veía en la magia un tipo de acción particular que la vinculaba al ritual. La magia es *drómenon* ("lo que se hace"), es una acción ritual previa a la conceptualización de lo divino y, por tanto, previa al mito, que surge como explicación del ritual[15]. De este modo, en su estudio sobre la religión griega, afirma que la magia forma parte de los orígenes fundadores de dicha religión. Se mantendrán trazas de esa fase pre-religiosa, que Jane Harrison define como preolímpica (anterior a la constitución de la *pólis* –prepolítica–), en la religión de época clásica, tanto en determinados rituales como en los mitos que los explican.

En el esquema evolutivo de la religión griega que concebía Jane Harrison, por tanto, existió un estadio primitivo, previo a la instauración del panteón olímpico, en donde se rendía culto a los antepasados a través de unos ritos que tienen como función principal alejar cualquier tipo de mal que pudiera afectar a la comunidad, y en donde se practicaba la magia como ritual propiciatorio de la fertilidad[16]. Ese estadio primitivo de la religión griega quedaría desplazado a partir de época homérica por la imposición de un nuevo modelo religioso en el que los dioses olímpicos, antropomorfos y de carácter uránico, sustituirían al culto a los ancestros y a *daímones* del inframundo, de carácter ctónico. No obstante, todavía se mantendrán en época clásica pervivencias de la religiosidad preolímpica griega en prácticas como rituales de purificación, el culto a los héroes, los ritos iniciáticos o en la magia.

La diferencia entre la luminosa y amable religión de los dioses olímpicos y la oscura e inquietante religiosidad ctónica que dibuja Harrison se aprecia de manera especialmente evidente en el análisis que hace del segundo *Idilio* de Teócrito[17]. En el famoso poema del autor helenístico aparecen todos los tópicos literarios de la magia. Una mujer despechada, Simeta, prepara un encantamiento en contra de un ingrato amante. El ritual se lleva a cabo bajo la luz de la luna y se invoca a la diosa infernal Hécate mientras se quema harina de cebada, laurel, salvado, se hace sonar un gong de bronce y se quema un muñeco de cera. Se cumplen aquí todas las características típicas de la magia según Frazer: es una actividad privada, es nocturna, individual, el desencadenante es una emoción intensa como el odio o la envidia...

---

13 Sobre Jane Harrison, cf. su autobiografía, Harrison 1925; vid. también Beard 2002, Peacock 1988.

14 Harrison 1912: 82-83.

15 Harrison 1912: xi, "The *dromenon* in its sacral sense is, not merely a thing done, but a thing *re*-done, or *pre*-done with magical intent".

16 Harrison 1903: 75-162.

17 Harrison 1903: 138-141.

Sin embargo, Harrison destaca algunos aspectos en el análisis del poema de Teócrito que no coinciden con la definición de Frazer. En lugar de destacar la naturaleza individual de la magia, su ineficacia y su carácter irracional, Harrison trata de dar una explicación histórica a su pervivencia en la religión griega de época clásica y helenística. Siguiendo al escoliasta de Teócrito, al menos una de las prácticas de Simeta formaba también parte de un rito público. Se trata de hacer sonar un gong de bronce, algo que se hacía también en las ceremonias en honor a Kore y en honor a los reyes de Esparta que morían; según el escoliasta, se tocaba el gong para purificar y evitar poluciones[18]. Para Harrison, la práctica de tocar el bronce en ceremonias relacionadas con los eclipses, con Kore o con los difuntos, el hecho de que se mantenga en las ceremonias mágicas y de que tenga una función apotropaica –alejar a los malos espíritus–, son recuerdos de ese periodo preolímpico en el que los espíritus y los démones son temidos ya que en los ritos de los dioses olímpicos como Zeus o Apolo no existen ceremonias de este tipo. La magia aparece así concebida como una práctica ritual presente en la génesis de la religión griega, anterior a la constitución de la religión olímpica y a la creación de los mitos, pero que se mantiene después de la constitución de la *pólis* en forma de reminiscencias que perviven en algunas prácticas asociadas en su dimensión teológica a las divinidades del inframundo, el culto a los héroes y el culto a los difuntos, y en su dimensión ritual a la iniciación, los ritos apotropaicos y propiciatorios, y a las maldiciones.

En la conceptualización de la magia de los ritualistas de Cambridge se aprecia claramente un planteamiento evolutivo en el que magia es sinónimo de religiosidad primitiva. Es, junto con el rito, anterior a la formación del mito (que para ellos no es otra cosa que la explicación etiológica del rito) y pervive a partir del momento en el que se instaura la religión olímpica como una serie de prácticas de carácter privado, con una fuerte carga emocional y vinculadas al culto a los difuntos y a las divinidades infernales.

Frente a la conceptualización de la magia como una forma de relación con lo divino previa a la religión, a lo largo del siglo XX se desarrolló otra gran tesis que planteaba la magia como una antítesis, una versión en negativo, de la religión. La Escuela Sociológica Francesa, cuyos máximos exponentes en el ámbito del estudio de las religiones son Émile Durkheim y su yerno Marcel Mauss, definía la magia como una categoría contrastiva frente al concepto de religión construida a partir de binomios opuestos. Si la religión busca el favor de los dioses a través del ruego y la plegaria, la magia es coercitiva e impía; frente al carácter social de la religión, la magia persigue egoístas objetivos individuales; si las ceremonias religiosas se celebran durante el día, la magia lo hace al abrigo de la noche. Esta conceptualización de la magia pone el énfasis no tanto en que pueda tratarse de una forma de espiritualidad pre-religiosa sino en el puesto que ocupa dentro de la estructura del cuerpo

[18] Schol. ad Theocr. *Id.* 2.10

social y en su valor como categoría moral. Esta cuestión resulta especialmente interesante porque la misma conceptualización de la magia como un conjunto de prácticas rituales de carácter impío, antisocial e inmoral que plantea la Escuela Sociológica Francesa, se desarrolla también en el mundo griego en el seno de la *pólis* a partir de una serie de acontecimientos sociopolíticos concretos. La nueva conceptualización de la magia que se produce en la *pólis* griega a partir del siglo V a.C. afectará también a la forma en que se contarán los mitos a partir de ese momento. La repercusión que tendrá este tipo de conceptualización de la magia merece un epígrafe aparte. Antes, sin embargo, conviene decir unas palabras sobre cómo aparece la magia "antes de la magia", es decir, antes de que el término *mageía* se incorpore al léxico griego y de que todos los otros términos que se suelen vincular a la magia (*goeteía* o *pharmakeía*) adquieran las connotaciones morales que tendrán a partir de época clásica.

En la mitología griega de época arcaica hay una serie de personajes que terminarán por identificarse con la figura arquetípica del "mago", entendido éste como un experto ritual que tiene un conocimiento y unas habilidades especiales que se reconocen como poderosas pero que, al mismo tiempo, tienen ciertas connotaciones negativas que se terminarán de consolidar a partir del siglo V a.C. Es el caso de personajes como Circe[19], Medea[20], el dios-herrero Hefesto[21], el dios Hermes[22], los Dáctilos del Ida o los Telquines de Rodas[23]. Todos estos personajes tienen una serie de características comunes: en primer lugar, se trata de dioses, semi-dioses o individuos de ascendencia divina, de modo que no se puede plantear que sus artes sean una técnica adquirida, sino que son concomitantes a su naturaleza sobrehumana. Sus habilidades forman parte de los poderes sobrenaturales y maravillosos de los dioses. Sin embargo, su descripción está cargada de elementos que a partir de época clásica se asociarán al concepto de "magia". En unos casos –como Medea y Circe– son la representación mítica de la sabiduría femenina relacionada con el manejo de plantas medicinales/venenosas y la confección de pócimas (*phármaka*). En otros –Hefesto, los Dáctilos o los Telquines–, representan a la figura semi-marginal del especialista que domina una técnica despreciada pero, a su vez, necesaria para la comunidad; en época arcaica esa técnica es la del herrero

19 Cf. Marinatos 1995, Carastro 2006: 141-162.

20 En Hesíodo, *Teogonía*, 960 Medea aparece mencionada como hija del rey Eetes, hermano de Circe. Aunque la descripción detallada de Medea no la conocemos hasta la composición de la tragedia homónima de Eurípides y la composición posterior de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, ya debían de existir historias sobre ella en la mitología de época arcaica. Sobre esta figura se ha escrito abundante literatura. Cf., entre otros, Clauss & Johnston 1997.

21 Cf. Delcourt 1982.

22 Vid. recientemente Allan 2018.

23 La primera referencia a los Dáctilos es el poema épico arcaico *Phoronis*, fragmento 2. Sobre los Telquines, cf. Diodoro Sículo, 5.55.2-3, quien habría copiado a Zenón de Rodas. Para más referencias, vid. infra n. 29. Cf. Blakely 2006.

que domina los secretos del fundido y de la forja[24], mientras que en época clásica será el *agýrtes*, el sacerdote mendicante[25].

En el caso de Circe y Medea, son principalmente tres los elementos que las caracterizan y que pasarán a formar parte de la imagen peyorativa del mago a partir de época clásica. En primer lugar, su ubicación en la geografía mítica del mundo griego es periférica, remota y singular. Circe aparece en el Canto X de la *Odisea* como habitante de la isla de Ea, en algún lugar del extremo Occidente, mientras que Medea vive en el extremo opuesto de la geografía imaginaria de época arcaica, en el reino oriental de Cólquide. En segundo lugar, ambas conocen bien las propiedades farmacológicas de las plantas y son expertas en la preparación de pócimas. El episodio de Circe es uno de los pasajes más famosos del relato homérico[26]. Después de conseguir escapar del país de los lestrigones, Odiseo y sus compañeros llegan a una isla poblada solo por la diosa y por animales salvajes. Mientras Odiseo aguarda en la nave, una partida de exploradores se adentra en la isla y se topa con la morada de Circe, quien sale a su encuentro ofreciéndoles una bebida de bienvenida confeccionada con diversos ingredientes. En ella, la malhadada diosa ha incluido venenos funestos que provocan el olvido de la patria en quien la toma y, con una varita, transforma en cerdos a todos los hombres que la han bebido. Euríloco, uno de los exploradores, consigue escapar y advierte a Odiseo de las artimañas de la diosa. El héroe decide entonces ir al palacio de Circe para rescatar a sus compañeros. En el camino, se le presenta un adolescente que no es otro que el dios Hermes, y que le dará la clave para soportar los encantamientos de la diosa. Los *phármaka* de Circe se contrarrestan con *phármaka*, y Hermes ofrece a Odiseo una planta de negra raíz y blanca flor, el *môly*, cuyo consumo protege al héroe de los encantamientos de Circe. Del mismo modo, Medea es descrita tanto en la tragedia de Eurípides como en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio como una mujer que domina las propiedades farmacológicas de las plantas y que las usa para hacer bebedizos mortales[27]. En tercer y último lugar, Medea y Circe son mujeres. Hermes también aparece en la *Odisea* como un experto conocedor de las propiedades farmacológicas de las plantas, pero la asociación que se establecerá posteriormente entre la preparación de *phármaka* y la magia –entendida como una actividad subrepticia e ilícita– quedará limitada al estereotipo literario de la bruja malvada[28]. Además, la

---

24 Gordon 1999: 178-180.

25 Sobre el carácter ambiguo de los sacerdotes mendicantes, cf. Eidinow 2011.

26 Homero, *Odisea* 10.135 y ss.

27 La descripción de Medea que elaboran Eurípides y Apolonio Rodio está ya cargada de todas las connotaciones negativas que caracterizan a la bruja literaria de época helenística. No sabemos si, como ocurre con el caso de Circe, en la mitología arcaica esa descripción negativa sería más moderada. En cualquier caso, no hay duda de que el mitema de Medea como *pharmakeutria* existe en época arcaica ya que aparece representada como tal en numerosos vasos atenienses de figuras negras y de figuras rojas.

28 Sobre la construcción del estereotipo literario de bruja, cf. e.g., Wallinger 1994, Stratton 2007, Stratton & Kalleres 2014.

mujer experta en filtros venenosos se irá cargando de tópicos en época helenística, se irá confinando al ámbito del burdel y la prostitución, y se retratará como una vieja con un cuerpo tan podrido como su alma.

Otro ejemplo de la ubicación periférica y marginal de individuos que tienen un conocimiento y habilidades únicos, y que pasará a formar parte del concepto de magia, es el que ofrecen los "inventores" o artesanos míticos como Hefesto, los Dáctilos o los Telquines. El dios-herrero es descrito como un dios deforme, cojo, hasta el punto de que en ocasiones sus pies miran en dirección contraria a su mirada. Esa deformidad tiene dos explicaciones míticas, ambas recogidas en la *Ilíada*[29]. En un caso, su cojera se debe a que Zeus lo agarró de una pierna y lo tiró fuera del Olimpo en una ocasión en la que Hefesto salió en defensa de su madre Hera. Hefesto estuvo cayendo durante todo un día, hasta que al atardecer chocó contra el suelo en la isla de Lemnos, quedando maltrecho y casi sin respiración. En otro caso, se explica que su cojera se debe a una deformidad de nacimiento y que Hera, avergonzada de su hijo, lo arrojó del Olimpo, desde donde cayó al Océano. Allí, la nereida Tetis y su hija Eurínome lo recogerían y cuidarían en una gruta durante varios años. De manera similar, los Dáctilos y los Telquines son individuos desplazados del cuerpo social. Los Dáctilos viven en las montañas del Ida, lejos de los hombres, y son herreros fabulosos y *góetes* (magos/brujos) cuyas artes se asemejan a las de Hefesto[30]. Asimismo, los Telquines son los primeros habitantes de la isla de Rodas y se les atribuye la invención de la escultura, entre otras artes. Su ascendencia divina (son hijos de Ponto y de Gea según algunas tradiciones) se manifiesta, aparte de en sus extraordinarias habilidades artísticas, en su facultad para hacer nevar y llover a voluntad y en su capacidad para transformarse en lo que quieran (unas cualidades naturales que son clasificadas en las fuentes clásicas como *goeteía* –brujería–). Como en los casos anteriores, los Telquines se sitúan en los márgenes de la sociedad y son descritos como personajes huraños y celosos a la hora de compartir sus habilidades[31].

Aunque en estos relatos se empieza a apreciar una carga semántica negativa en los términos relacionados con la magia, el poder que tienen estos personajes míticos emana de su naturaleza divina y no es percibido necesariamente como impío y sacrílego. Sus habilidades pueden resultar inquietantes pero no se sancionan como inmorales, desviadas o antisociales aunque ellos sí que aparezcan descritos como individuos marginados. Sin embargo, todos los términos relacionados con la magia que ya están presentes de manera seminal en la literatura de época arcaica sufrirán

---

29 Homero, *Ilíada* 1.571 y ss.; 14.338; 18.395 y ss.

30 El término *góes* aparece en el poema épico anónimo *Foronis*, de época arcaica, como calificativo de los Dáctilos, pero sin connotaciones de ningún tipo (*Phoronis* frg. 2 Bernabé = Apolonio de Rodas, *Argonáutica*, 1.1126/31b). En los autores tardíos como Estrabón, 10. 473, Pausanias, 5.7.6; 5.8.1; 5.14.7; 8.31.3; 9.19.5 o Diodoro Sículo, 5.64, el término se utilizará de manera peyorativa.

31 Sobre los Telquines, cf. e.g. Estrabón, 14. 601 y 654; Diodoro Sículo, 5.55 y 56; Ovidio, *Metamorfosis*, 7.367.

un cambio a partir del siglo V a.C. A partir de época clásica, la magia se definirá de manera clara como una categoría evaluativa que contrasta con el comportamiento religioso adecuado.

2. Magia y mito en el espacio de la polis

Al comienzo de la tragedia de Sófocles, *Edipo Rey* (ca. 430 a.C.), se cuenta cómo una terrible peste se propaga por la ciudad de Tebas. Edipo consulta en el oráculo de Delfos el motivo de la epidemia que asola a su ciudad, y la pitia le responde que la peste se ha extendido porque el asesino de Layo, el anterior rey de Tebas, no ha sido juzgado ni castigado. Edipo busca por todos los medios al regicida y, para ello, decide consultar al famoso adivino Tiresias. Tiresias, que conoce todo lo ocurrido, trata de evitar dar una respuesta pero, a causa de la insistencia del rey Edipo, termina por desvelar la verdad: el asesino del anterior rey no es otro que su propio hijo, Edipo, que, además, había terminado casándose con su madre, Yocasta, sin saberlo. La ciudad, por tanto, está contaminada por el doble sacrilegio del parricidio y el incesto que ha cometido su rey. Edipo, incrédulo ante la respuesta del ciego adivino, y creyéndose víctima de un complot para destronarlo, responde:

> Creonte, el que era leal, el amigo desde el principio, desea expulsarme deslizándose a escondidas, tras sobornar a semejante hechicero (*mágos*), maquinador y charlatán (*agýrtes*) engañoso, que solo ve en las ganancias y es ciego en su arte![32]

Unos años más tarde, en torno al 414 a.C., el sofista Gorgias redacta el *Encomio de Helena*, en donde defiende a Helena de la opinión generalizada de que la guerra de Troya se produjo por su culpa. Entre los argumentos que utiliza, incluye uno llamativo, el del poder de la palabra:

> Los encantamientos (*epodaí*) inspirados, gracias a las palabras, aportan placer y apartan el dolor. Efectivamente, al confundirse el poder del encantamiento con la opinión del alma, la seduce, persuade y transforma mediante la brujería (*goeteía*). De la brujería y de la magia (*mageía*) se han inventado dos artes, que inducen errores del alma y engaños de la opinión[33].

Tanto el ejemplo de Sófocles como el de Gorgias hacen referencia al universo mítico griego pero, a diferencia de lo que ocurre en la épica homérica, se emplea un neologismo, *mageía,* que no se utiliza en la literatura de época arcaica. Además,

---

[32] Sófocles, *Edipo Rey*, 387-389 (Trad. de A. Alamillo, Madrid, *BCG*, 1981). El término *agýrtes* se suele traducir como "charlatán", sin embargo, se trata de un especialista religioso itinerante que ofrece sus servicios de puerta a puerta. Cf. Graf 2019: 124-125.

[33] Gorgias, *Encomio de Helena*, 10 (Trad. de A. Melero, Madrid, *BCG*, 1996. He modificado ligeramente la traducción. A. Melero traduce *goeteía* por "fascinación", mientras que yo considero el término "brujería" más adecuado).

ese término tiene una valencia claramente negativa. La *mageía* es una técnica pseudo-religiosa engañosa y fraudulenta. ¿Qué ocurre a partir del último tercio del siglo V a.C. para que se acuñe un término, *mageía*, que aglutine a toda una serie de prácticas religiosas y técnicas que se conocían desde época arcaica (*epodaí, pharmakeúein, thélgein, goeteía*...), pero que no tenían hasta este momento ninguna carga moral particular?[34].

Los ejemplos de Sófocles y Gorgias no son únicos. La utilización peyorativa de *mageía* vinculada a otros términos que hacen referencia a especialistas rituales de diversa índole se empiezan a generalizar a finales del siglo V a.C. y, en el siglo IV a.C., esa carga moral negativa se volverá todavía más evidente[35]. Otro texto contemporáneo de las tragedias de Sófocles o del encomio de Gorgias es el tratado hipocrático *De Morbo Sacro* (*Sobre la Enfermedad Sagrada*). En el proemio, se lee:

> Me parece que los primeros en sacralizar esta dolencia fueron gente como son ahora los magos (*mágoi*), purificadores (*kathartaî*), charlatanes (*agŷrtai*) y embaucadores (*alazónes*), que se dan aires de ser muy piadosos y de saber de más. Estos, en efecto, tomaron lo divino como abrigo y escudo de su incapacidad al no tener remedio de que servirse, y para que no quedara en evidencia que no sabían nada estimaron sagrada esta afección[36].

El autor del tratado hipocrático lleva a cabo una enumeración de especialistas religiosos que están ofreciendo sus servicios en las *póleis* griegas en el último tercio del siglo V a.C. y que considera claramente como impostores. Gorgias y los dramaturgos griegos sientan las bases para que se establezca una evaluación moral negativa de determinados rituales que aparecen descritos en la mitología y que, hasta ese momento, estaban exentos de connotaciones peyorativas.

El origen semántico del término *mágos*, cuyas prácticas rituales se vinculan a otro tipo de expertos religiosos que no forman parte del aparato sacerdotal de los cultos cívicos –como los purificadores (*kathartaí*), los sacerdotes mendicantes (*agŷrtai*), los herbalistas (*pharmakeîs*), los "brujos" (*góetes*) o los "cortadores de raíces" (*rhizotómoi*)[37]–, se encuentra en el mundo persa. Se reconoce de manera general que el introductor del término persa *maguš* en el léxico griego fue Heródoto, aunque puede ser que Heráclito lo empleara ya antes que él[38]. Heródoto lo

---

[34] La mejor respuesta a esta cuestión la ofrece Carastro 2006. En términos similares, Edmonds 2019: 13ss.

[35] Para una síntesis sobre la evolución semántica de *mageía* cf. Graf 2019: 116-124, aunque el estudio más completo hasta la fecha es el de Carastro 2006: 17-64.

[36] Hipócrates, *De Morbo Sacro* 2. (Trad. de C. García Gual et al., Madrid, *BCG*, 1983).

[37] Cf. Suidas, s.v. *goeteía*, Γ 365, en donde se dice que la *goeteía*, la *mageía* y la *pharmakeía* fueron inventadas por medos y persas. Asimismo, Frínico, *Praeparatio sophistica* 56 muestra cómo *mageía* y *goeteía* se consideran sinónimos.

[38] Heráclito, *DK* 21 B 14. Hay que tener en cuenta, no obstante, que la cita es de Clemente de Alejandría (150-ca. 215 d.C.), de modo que podría tratarse de una interpolación.

emplea para describir a los especialistas religiosos persas, que suelen formar parte del cortejo del rey, y que cumplen con diferentes funciones. En su obra, los *mágoi* son una tribu meda sometida por los persas, que actúan como intérpretes de sueños y de signos divinos, y como sacerdotes que atienden los ritos funerarios y los sacrificios en honor al rey[39]. Pero la consideración que tiene Heródoto sobre los *mágoi* no es aséptica. Los considera mentirosos, tiranos, impostores, opina que sus rituales no son eficaces, los vincula al poder tiránico, los acusa de impíos...[40]

A finales del siglo V a.C., el término *mágos* se re-semantiza, se empieza a utilizar para identificar a una gran variedad de especialistas rituales cuyo origen no es iranio sino local, y cuyas prácticas no coinciden necesariamente con las que describe Heródoto para los magos medos. En esa transferencia de significados, sin embargo, se mantiene en buena medida la carga negativa que tiene el término en la obra de Heródoto. A través de la identificación de determinados especialistas rituales con un término que evoca lo extranjero, al enemigo histórico de los griegos, a la impostura y la impiedad, se dibuja un mapa de la estructura religiosa ideal que debería operar en la *pólis*. Frente a la manera que tenían los ritualistas de Cambridge de diferenciar entre magia y religión –basada en un eje temporal en donde la magia se sitúa en la etapa más primitiva de la "evolución" de la cultura griega mientras que a la religión le corresponde un estadio evolutivo posterior–, lo que se aprecia aquí es una diferenciación dialéctica o discursiva (pero no real en términos de praxis religiosa) entre diferentes modelos que compiten entre sí. El sistema organizativo de la *pólis* debe incluir la institucionalización de sus cultos, con un cuerpo sacerdotal que representa al cuerpo cívico de la *pólis*, un calendario festivo que organice la vida religiosa de la *pólis* y unas funciones religiosas que den respuesta a las necesidades colectivas de la comunidad de ciudadanos. Todo lo que no forme parte de la "religión cívica" se sitúa en los márgenes o, directamente, fuera de la estructura política y religiosa de la *pólis*[41]. El ejemplo más claro del esfuerzo por situar la oferta religiosa de todo el conglomerado de especialistas que no forman parte de los cultos administrados por la *pólis* fuera incluso de la legalidad es el siguiente pasaje de Platón:

> La (forma de intoxicación) que hemos mencionado expresamente es natural porque daña cuerpos con cuerpos, mientras que la otra persuade con trucos, encantamientos (*epodaí*) y hechizos (*katádesis*), a los unos de que, si se atreven a intentar hacerles un daño a los otros, podrán hacerlo, y a los otros, de que el daño se lo ocasionan sobre todo los que tienen la capacidad de embrujar (*goeteúo*). [...] Las siguientes palabras, por tanto, sean prescritas como ley sobre el envenenamiento (*pharmakeía*)[42].

[39] Cf. e.g. Heródoto 1.120 y 140; 7.19, 43 y 133.

[40] Carastro 2006: 17-36.

[41] Este es el modelo de la "*polis* religion" formulado por Sourvinou-Inwood 1990. Para una crítica al modelo de la "*polis* religion", Kindt 2012: 12-35.

[42] Platón, *Leyes* 933a-d (Trad. de F. Lisi, Madrid, *BCG*, 1999).

Platón se refiere aquí a toda una serie de prácticas que se deben sancionar como causas penales y, aunque no se refiere explícitamente a expertos rituales de ningún tipo, sí que lo hace en otro pasaje,

> Sacerdotes mendicantes y adivinos (*agýrtai dè kaì mánteis*) acuden a las puertas de los ricos, convenciéndolos de que han sido provistos por los dioses de un poder de reparar, mediante sacrificios y encantamientos acompañados de festines placenteros, cualquier delito cometido por uno mismo o por sus antepasados; o bien, si se quiere dañar a algún adversario por un precio reducido, trátese de un hombre justo lo mismo que de uno injusto, por medio de encantamientos y ligaduras mágicas (*epagogaîs tisin kaì katadésmois*), ya que –según afirman– han persuadido a los dioses y los tienen a su servicio[43].

Este proceso de deslegitimación de todo un elenco de especialistas rituales que se vinculan con el concepto de magia afecta también a la interpretación y lectura de los mitos. Las *pharmekeútriai* Circe y Medea se identificarán a partir de este momento con las proto-brujas del mundo griego: mujeres malvadas y vengativas que utilizan sus artes con funestos propósitos. Así queda fijado, por ejemplo, el estereotipo literario de Medea que dibuja Eurípides en la tragedia homónima. El comportamiento inmoral, sacrílego, malintencionado, egoísta o envidioso de las brujas de la literatura a partir de época helenística se asocia a estas *pharmakeútriai* mitológicas quienes, hasta este momento, no tenían una valoración moral tan marcadamente negativa. El segundo idilio de Teócrito ilustra con claridad esta asociación. En él, el poeta helenístico cuenta cómo la celosa bruja Simeta trata de recuperar el amor del joven atleta Delfis por todos los medios:

> [*Habla Simeta*] ¿Dónde están mis ramos de laurel? Tráelos, Testílide. ¿Dónde están los hechizos de amor (*phíltra*)? Corona el vaso de fina lana carmesí, que he de encadenar al desdeñoso hombre que yo quiero con vínculos mágicos (*katadéo*). Once días ha que ni me visita, el muy cruel; ni siquiera le importa si estoy viva o estoy muerta. No, el ingrato no ha llamado a mi puerta. Cierto, a otra parte Amor y Afrodita han llevado su corazón voluble. Iré mañana a la palestra de Timageto para verlo y reprocharle cómo me atormenta; pero ahora deseo apresarlo en mis hechizos (*katadéo*). Luce, Luna, brillante: a ti, muy quedo, entonaré mis encantamientos, diosa, y a Hécate infernal, que hasta los perros estremece cuando pasa entre los túmulos de los muertos y la obscura sangre. Salve, Hécate horrenda, asísteme hasta el fin en la preparación de estos bebedizos (*phármaka*) para que tengan la virtud de los de Circe, Medea y la rubia Perimede [...][44].

---

43 Platón, *República* 364c-d (Trad. de C. Eggers Lan, Madrid, *BCG*, 1988). Que Platón no tenía en buena consideración a este tipo de especialistas religiosos se hace evidente en otros pasajes de su obra, como *Leyes* 908d.

44 Teócrito, *Idilio* 2 (Trad. de M. García Teijeiro y Mª. T. Molinos Tejada. Madrid, *BCG*, 1986).

No obstante, lo que representa todo este proceso de caracterización de la magia como un conjunto de prácticas rituales ilegítimas e inmorales, es el enfrentamiento entre diferentes grupos que tratan de monopolizar el mercado religioso. La valoración negativa de las prácticas religiosas que no están integradas en los cultos cívicos es solo de carácter dialéctico. Los magos, sacerdotes mendicantes, herbalistas, adivinos errantes, purificadores, forman parte ellos también del sistema religioso de las *póleis* griegas, aunque no estén administrados por el cuerpo de ciudadanos (entendido como el grupo selecto de hombres que pueden participar en las instituciones políticas de la ciudad, y no como el conjunto de habitantes de una *pólis*). Como mostraré a continuación, todo este abigarrado grupo de especialistas religiosos comparte el mismo universo de referentes míticos que los cultos cívicos pero recurrirán a ellos con propósitos diferentes a los de las grandes festividades públicas. El mito no será con ellos un mero elemento narrativo que explica el origen de los ritos o el de la fundación de la *pólis*. El mito será un elemento de autoridad que se evocará como fuente de poder ritual.

3. El mito como fuente de poder ritual

Hasta ahora me he centrado en cómo se identifica la magia en el relato mítico; he trazado un panorama general sobre las diferentes aproximaciones teóricas que se han planteado a lo largo del siglo XX en torno al estudio de la magia en la antigüedad clásica, y he mostrado cómo se construye un concepto de magia en el mundo griego a partir del siglo V a.C. que va a afectar a ulteriores interpretaciones o reelaboraciones de los mitos griegos de época arcaica. Todas estas cuestiones forman parte de lo que podríamos llamar "el gran discurso de la magia": cómo se elabora el concepto de magia tanto en la Antigüedad como en el ámbito de la *Religionswissenschaft*. Esos discursos que se elaboran en torno a este término se van acumulando hasta formar una enciclopedia, un repositorio colectivo que se puede transmitir fácilmente a lo largo del tiempo gracias al soporte escrito que permite la reproducción de dichos discursos, pero que, a su vez, permite establecer innovaciones en el discurso en forma de inclusión, disensión, reinterpretación o eliminación de los elementos que lo constituyen. En ese sentido, he mostrado cómo algunas características que aparecen en la conceptualización de la magia de buena parte del siglo XX se aprecian también en las definiciones de magia que encontramos en fuentes de los siglos V-III a.C. Y, a la vez, he expuesto cómo a finales del siglo V a.C. se produce una innovación radical en el lenguaje griego al incluir un término inexistente (*mageía*) y utilizarlo junto con otros términos para identificar determinadas prácticas religiosas con la intención de elaborar una imagen estructurada de lo que se supone que debe ser la religión de la *pólis*. Asimismo, he explicado cómo la nueva conceptualización de determinadas prácticas y su valoración moral afectó

también a la lectura de los mitos, en donde personajes que no tienen una connotación moral particular empezarán a vincularse con comportamientos religiosos sancionados, criticados y descalificados.

Si se cambia la perspectiva de análisis y se pone el foco no tanto en los discursos como en las prácticas[45], la realidad que se nos presenta es muy diferente, hasta el punto de que en la actualidad muy pocos investigadores consideran que la magia sea algo distinto de la religión en ese sentido. El propio estudio del concepto de *mageía* y otros términos que hacen referencia a diferentes tipos de experto ritual ha puesto de manifiesto recientemente que no todo el mundo consideraba a estos expertos de manera negativa a finales del siglo V a.C. Un ejemplo significativo a este respecto es el que ofrece un valioso documento descubierto en las excavaciones de una tumba en la localidad de Derveni, cerca de Tesalónica, en enero de 1962 y reeditado recientemente[46]. El llamado papiro de Derveni es un texto anónimo que ofrece una explicación física de la creación del universo a través de la alegoría de un mito órfico. En la columna VI del papiro, se mencionan en varias ocasiones los ritos que hacen los *mágoi* para apaciguar las almas. Aunque se ha planteado que el término tenía connotaciones peyorativas[47], los recientes estudios sobre el Papiro de Derveni sugieren que el autor sería un oficiante órfico (o sería un individuo muy versado en los misterios órficos) y que estaría utilizando el término *mágos* como un tecnicismo para hacer referencia a un tipo particular de experto ritual que participaba en los misterios. Es decir, a finales del siglo V a.C., de manera contemporánea al proceso de re-semantización peyorativa del término *mágos*, había individuos en Grecia que se llamaban a sí mismos *mágoi* y que operaban en contextos religiosos muy específicos (los misterios órficos)[48]. Esto pone de manifiesto que no existía una noción unificada de lo que significaba el término ni, por extensión, ninguno de los conceptos que se utilizaban para identificar al abigarrado grupo de especialistas religiosos que operaban en la *pólis* más allá de los sacerdotes colegiados.

Una perspectiva de análisis "desde abajo" permite destacar otras cuestiones además de la de las diferentes connotaciones que podían tener estos términos según las preferencias religiosas del individuo que los utilizara. En concreto, me parece especialmente relevante para el tema que nos ocupa aquí la importancia que tiene el relato mítico como fuente de poder ritual. Desde el inicio de los estudios sobre la naturaleza y el origen del ritual, la cuestión sobre la función que tiene el mito (o el

---

45 Este cambio de planteamiento se inició a finales del siglo XX, a partir de la publicación de Faraone & Obbink 1991 y sigue siendo la tendencia en la actualidad. Cf. e.g., Meyer & Mirecki, eds. 1995 y 2002; Gordon & Marco Simón, eds. 2010; Eidinow 2007; Wilburn 2012; Alvar Nuño 2017a; Gordon, Petridou y Rüpke, eds. 2017.

46 Kouremenos, Parássoglou, Tsantsanoglou 2006 es la *editio princeps* autorizada de este texto. Sobre el interés que ha suscitado el papiro de Derveni, cf. e.g. Santamaría Álvarez 2018, Betegh 2004, Jourdan 2003, Piano 2016, Kotwick 2017.

47 Jourdan 2003: 37ss.

48 Cf. Bernabé Pajares 2006, Martín Hernández 2010.

sistema de creencias) de una religión en relación con sus ritos ha generado un intenso debate. La Escuela Ritualista de Cambridge, que consideraba el rito –la acción– como la condición necesaria para el nacimiento de la religión, y el mito –las creencias– un relato explicativo de la acción ritual elaborado *a posteriori*, es solo una de las múltiples propuestas teóricas que se han elaborado en torno a la relación entre mito y rito. Igualmente influyentes para toda la historiografía contemporánea han sido las tesis de Émile Durkheim sobre el origen de las religiones. Para él, las creencias eran representaciones de lo sagrado, mientras que los ritos eran modelos de acción característicos solo gracias a los sistemas de creencias de los que eran objeto. En otras palabras, no puede existir la categoría "rito" sin un sistema de creencias que lo alimente. Además, añadía Durkheim, la sociedad creaba, sentía como real y reproducía el sistema colectivo de creencias en los ritos. De este modo, la acción ritual era la interacción entre la representación colectiva de la sociedad y la experiencia y comportamiento individuales[49]. Lo que muestran ambos planteamientos –y buena parte de los estudios sobre el rito a lo largo del siglo XX y lo que llevamos del XXI– es una clara dicotomía entre pensamiento y acción que se ha tratado de solventar de muy diversas maneras[50]. De entre todas ellas, hay una que resulta especialmente reveladora para el estudio de la relación entre magia y mito, y que utiliza como base metodológica las premisas de la pragmalingüística. Gracias a los postulados de la pragmática lingüística, la dicotomía entre rito y mito se supera, al menos, en un nivel: el mito no solo tiene una dimensión declarativa o narrativa, sino que su propia enunciación puede tener también un valor performativo. Esto se aprecia especialmente en la magia.

Cuando Austin leyó en 1955 su serie de conferencias *How to do Things with Words*, la tendencia general en lingüística era considerar que el lenguaje se empleaba de manera declarativa exclusivamente o, dicho de otro modo, el lenguaje se utilizaba para *decir* cosas.[51] Lo que Austin pretendía era demostrar que el lenguaje también se empleaba para *hacer* cosas, de modo que dividió las oraciones en dos tipos de enunciados: los asertivos o declarativos, y los performativos. Dentro de los tipos de enunciados performativos que distinguía, había un tipo, los actos ilocutivos, que no se limitan a un significado, sino que implican una acción. Austin los concebía como la intención del emisor del mensaje. De este modo, los actos ilocutivos expresan la voluntad del hablante para que su mensaje produzca una acción, tenga unas consecuencias[52]. Un aspecto importante de los actos

[49] Durkheim 1912.

[50] Cf., por ejemplo, la definición de "*historiola*" en Faraone 1988: 284, "[a *historiola* is a spell] in which short mythological stories provide a paradigm for a desired magical action". En esta definición se aprecia cómo el mito no ofrece más que una arquitectura narrativa que explica la acción ritual. Para una síntesis sobre los diferentes planteamientos teóricos que se han elaborado a lo largo del siglo XX, cf. Bell 1992: 19-68.

[51] Aunque no se publicaron hasta 1962. Estas conferencias fueron objeto de numerosas reediciones; la edición a la que yo he tenido acceso es de 1975.

[52] Cf. Más adelante, los actos ilocutivos se clasificarían en cinco categorías diferentes según su

performativos es que, para que se cumplan, deben responder a los usos normativos de la sociedad. A diferencia de los enunciados declarativos, que pueden ser considerados ciertos o falsos de manera objetiva (*el agua del mar es dulce), el éxito de los enunciados performativos no es objetivo, sino que depende de las condiciones en las que se producen[53].

Dentro de la amplia oferta religiosa que existía en la *pólis*, los expertos rituales trataban de obtener autoridad a través de diferentes estrategias. Frente a los grandes cultos públicos, que disfrutaban de una gran visibilidad gracias a sus templos, las celebraciones públicas o las procesiones, y que disponían de una gran riqueza gracias a sus posesiones agrícolas, ganaderas y a su tesoro, los expertos rituales, que trabajaban de manera individual y que no disponían del prestigio que tenían los grandes templos, tenían que desarrollar otro tipo de tácticas para obtener reconocimiento público. Su autoridad se basaba en primer lugar en una oferta que no cubrían los servicios de los grandes templos: necesidades religiosas de carácter doméstico, maldiciones, preparación y administración de fármacos o fabricación de amuletos y gemas mágicas. En algunos casos, trataban de obtener autoridad religiosa presentando un conocimiento exclusivo que podía incluir expresiones y signos extraños (*onómata bárbara*, palíndromos, *kharaktêres*, *uoces magicae*...) o, como mostraré en el último apartado, relatos cosmogónicos y mitos exclusivos mediante los cuales se pretendía mostrar un contacto directo con los dioses. Muchos expertos rituales tenían la capacidad de evocar lo extraño, lo exótico y lo desconocido para el espectador.

Pero en no pocas ocasiones, los rituales mágicos también basaban su autoridad en elementos religiosos que ya estaban ampliamente reconocidos como válidos por parte de la comunidad[54]. Esos elementos eran, con frecuencia, referentes míticos cuya sola mención o alusión (y en este sentido la iconografía juega un papel fundamental) ya entrañaba un poder de algún tipo. Por ejemplo, Plutarco declara que aquellos individuos que se conocen de memoria los nombres propios de los Dáctilos del Ida, son capaces de expeler cualquier mal[55]. De manera similar, la sola alusión al héroe Heracles, que en sus numerosas aventuras acaba con monstruos terribles, también se consideraba eficaz para proteger el hogar, para curar enfermos o para prevenir a una persona de cualquier tipo de mala fortuna[56]. Así, en el reverso de un pequeño disco de terracota procedente de la ciudad helenística de Gela, en Sicilia, que representa una cabeza de la gorgona Medusa (otro referente mítico cuya sola imagen tenía poder), se lee "Heracles vive aquí, ¡que no entre el mal!"[57]. La

intencionalidad. Cf. Searle 1975.

53 Y los actos formalizados e idiosincráticos del ritual son especialmente evidentes a este respecto. Cf. Tambiah 1968 y 1979.

54 Sobre la magia como lejana y exótica pero, a la vez, familiar y cercana, cf. Gordon 1987.

55 Plutarco, *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*, 85B.

56 Faraone 2013.

57 Orlandini 1968-1969.

invocación de dioses, héroes o semidioses, la referencia a sitios legendarios o la narración de episodios míticos extraídos de la gran enciclopedia del conocimiento colectivo griego son elementos habituales en la enorme variedad de fórmulas mágicas que conocemos para el mundo greco-romano. La magia no tenía divinidades exclusivas. Podían existir preferencias, como en el caso de las maldiciones, en donde se tendía a invocar a las divinidades ctónicas, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo, procedente del Ática y fechada entre finales del siglo V a.C. y comienzos del IV:

> Cara B (destinatarios): Hermes Ctonio y Hécate Ctonia.
>
> Cara A: En presencia de Hermes Ctonio y de Hécate Ctonia, que Ferenico quede atado. Ato a Galena, que pertenece a Ferenico, en presencia de Hermes Ctonio y de Hécate Ctonia la ato.
>
> Y así como este plomo no vale nada y está frío, así aquél y sus propiedades pierdan también su valor y queden frías, y las de los que están con él, sea lo que sea lo que hayan dicho o planeado sobre mí. Tersíloco, Enófilo, Filotio y cualquier otro que asista a Ferenico en esta causa, que quede atado en presencia de Hermes Ctonio y de Hécate Ctonia [...][58]

Pero ni siquiera en estos casos había un patrón de comportamiento unitario, al fin y al cabo, la sociedad atribuía poder a todos los dioses, como en el caso de la siguiente maldición, procedente de Atenas y con la misma datación que la anterior:

> Dioses. Buena Fortuna.
>
> Hago una atadura y no liberaré a Anticles, hijo de Antífanes, a Antífanes, hijo de Patrocles, a Filocles, a Cleócares, a Filocles, a Esmicrónides, a Timantes, a Timantes.
>
> A todos estos los ato a Hermes subterráneo, Engañador, Retenedor, Bienhechor, y no los liberaré[59].

Tal y como se aprecia en estos ejemplos, los usuarios de la magia, tanto las personas que redactaban maldiciones por su propia cuenta como los expertos rituales que trabajaban por encargo, se basaban en un "lenguaje" común compartido en todo el mundo griego, un mismo universo religioso[60]. Las prácticas mágicas eran efectivas no solo por su praxis ritual sino porque invocaban a poderes y divinidades refrendados por el universo de creencias griego y por sus mitos. El éxito de los mensajes ilocutivos que emiten las invocaciones de las maldiciones o los ensalmos de protección se basaba en la alusión a diferentes aspectos de la mitología griega.

---

58 *DTA* 107 (Trad. de M. González González 2018).

59 *SGD* 18 (Trad. de A. López Jimeno, Madrid, 2001).

60 Cf. Kindt 2012: 113-121. Sobre la capacidad que tienen las referencias a personajes míticos para evocar en la audiencia todo un complejo narrativo que sirve como marco referencial, cf. Johnston 2015.

Sin estos enunciados, las garantías de que el mensaje tuviera éxito (lo que Austin llamaría "las condiciones de felicidad"), eran menores.

4. El mito en acción: las *historiolae* de los rituales mágicos greco-egipcios

Una de las características más fascinantes que tienen los mitos es su capacidad para innovar, transformarse, cambiar según los contextos comunicativos en los que se utilizan a la vez que mantienen una sensación de inmutabilidad, de tradición fija y estable mediante las cuales se ofrece a la audiencia una sensación de profundidad temporal abrumadora: el origen del mundo, de las instituciones o de la cultura fueron tal y como se relata aquí y ahora[61]. Hasta ahora, me he centrado en las transformaciones religiosas que se producen en el seno de la *pólis* entre finales del siglo V y comienzos del IV a.C. y cómo estas afectan a la interpretación y utilización de los mitos. Asimismo, he mostrado cómo las referencias a los mitos en la magia no se limitan a narrar, a ofrecer una explicación intelectualizada de una acción –el rito–, sino que su propia enunciación es acción en sí misma al funcionar como actos ilocutivos. En este último apartado voy a mostrar un ejemplo de fórmula mágica que permite apreciar esa flexibilidad creativa que tiene el relato mítico a la vez que actúa como un enunciado performativo. Se trata de un himno que forma parte de un oráculo de adivinación conservado en un papiro procedente probablemente de la Tebas egipcia y fechado en el siglo IV d.C.[62] Además del himno, la fórmula incluye qué preliminares se deben llevar a cabo (redacción de palabras mágicas en hojas de laurel, un sacrificio, redacción de palabras mágicas en una lámpara), en qué momento se debe recitar el himno (al amanecer), así como otros preparativos que se deben llevar a cabo (purificación del dormitorio, redacción de palabras mágicas en la puerta, libaciones, quema de incienso y mirra, etc.). Aparte de toda la preparación ritual, el himno que se debe recitar es el siguiente:

> Laurel, sagrada planta de la adivinación de Apolo, cuyas hojas gustó un día al propio soberano portador del cetro y manifestó sus sagrados cantos, Íeios, glorioso Peán que habitas en Colofón, escucha el sagrado canto. Ven pronto a la tierra desde el cielo para ser mi compañero, y, aquí establecido, inspira los cantos de las inmortales bocas, tú mismo, señor del canto, ven, glorioso príncipe del canto. Escucha, bienaventurado, tú que guardas profunda cólera, que tienes poderosos pensamientos; oye, Titán, nuestra voz y no te desentiendas ahora, inmortal. Permanece aquí, insufla en tu suplicante el don de la adivinación que procede de tu divina boca, oh absolutamente puro, ven rápidamente, Apolo.

[61] Para una crítica a la idea de que las sociedades orales (incluido el mundo griego en Época Oscura) son capaces de construir estructuras narrativas que se mantienen inalteradas en el tiempo, cf. Goody 2010.

[62] Para un estudio reciente con bibliografía completa de este himno, Bortolani 2016: 169-174.

> [Al salir del sol, di]: Te saludo, intendente del fuego, señor del mundo que tienes larga la mirada, Helios de nobles corceles, mirada de Zeus que abarca la tierra, resplandeciente, que paseas por caminos elevados, que te precipitas desde el cielo, que caminas por el cielo, esplendente, inexorable, eterno, imperturbable, poseedor de áurea corona, adornado con casco, fortalecido por el fuego, de reluciente coraza, que vuelas infatigable, que llevas riendas de oro, recorredor del áureo camino; a todos contemplas, rodeas y escuchas; para ti las llamas portadoras de luz engendran con dolor el Amanecer del día; después, ante ti, cuando mides la bóveda celeste en el resplandor del mediodía, la Mañana de tobillos de rosa se retira afligida a su casa; ante ti, el Ocaso sale al encuentro del Océano y le hace entrega de las riendas de los potros que se alimentan de fuego; la Noche, expulsada, se arroja desde el cielo cuando oye el ruido del látigo que restalla sobre la cerviz de tus potros, AAAAAAA EEEEEEE ĒĒĒĒĒĒĒ IIIIIII OOOOOOO UUUUUUU ŌŌŌŌŌŌŌ; conductor de las Musas, donador de vida, ven aquí a mi lado ya, ven cuanto antes a la tierra, Íeios, coronados de hiedra tus cabellos. Deja salir el canto, Febo, a través de tu divina boca. Te saludo, guardián del fuego, ARARACHCHARA ĒPHTHISIKĒRE, y a las tres Moiras, Cloto, Átropo y Láquesis[63].

Los himnos mágicos que conocemos procedentes del Egipto romano son un ejemplo ilustrativo de la capacidad que tiene el mito de adaptarse a nuevos contextos culturales a la vez que mantiene una impronta de inmutabilidad. La compilación de recetas mágicas del Egipto greco-romano ha generado una enorme bibliografía sobre cuestiones relacionadas con hibridación cultural, perpetuación/transformación de tradiciones religiosas o identidad y etnicidad[64]. En la actualidad, se considera que este tipo de textos se confeccionó a partir de las profundas transformaciones políticas, étnicas y culturales que sufrió Egipto a partir de época helenística. La institución del templo egipcio tuvo que adaptarse a la nueva urbanización cultural del país que impulsaron las nuevas élites políticas griegas a partir de la conquista de Alejandro y, posteriormente, romanas. Los servicios religiosos que ofrecía el templo egipcio del Periodo Tardío se amoldaron a una nueva clientela, eminentemente urbanita y greco-parlante. El testimonio más obvio es que los textos mágicos ya no se redactan en hierático, y solo algunos de ellos en demótico, sino que, en su mayoría, utilizan la lengua griega. Sin embargo, también se nota en ellos características típicas de la magia egipcia tradicional: la utilización de productos típicamente egipcios –como el natrón, utilizado para las purificaciones–, algunas técnicas rituales, o la inclusión de relatos míticos (*historiolae*) como el que nos ocupa[65].

---

63 *PGM* II 81-102 (Trad. de J. L. Calvo Martínez y Mª D. Sánchez Romero, Madrid, *BCG*, 1987, ligeramente modificada).

64 Cf. Brashear 1995, Quack 1998, Love 2016, Dieleman 2019.

65 La definición habitual de *historiola* es la que ofrece Graf 2006: "Modern term describing brief tales built into magic formulas, providing a mythic precedence for a magically effective treatment. […] Historiolas should not be understood as abridgments of well-known myths or as *ad hoc* inventions, rather the narrator understands them as proof of an all-embracing order into which he integrates his rite". Sin

La utilización de himnos con contenido mitológico en Egipto, como en otras culturas orientales, era algo frecuente y estaba estandarizada, al menos, desde Época Tardía[66]. Sin embargo, en la tradición mágica griega es raro encontrar este tipo de inclusiones narrativas. Hay muy pocos casos de *historiolae* griegas que se conozcan fuera del contexto mágico egipcio. El más famoso de ellos es el de una serie de laminillas redactada en hexámetros descubiertas en Selinunte y fechadas entre finales del siglo V y comienzos del IV a.C.[67] El objetivo de estas laminillas era el de obtener salud y protección para la ciudad de Selinunte y, para ello, se cuenta una historia que, a causa del estado fragmentario del texto, resulta incompleta. La narración comienza con una misteriosa niña que desciende del jardín de Perséfone llevando una cabra sagrada para ser ordeñada. A esa niña le acompañan varias diosas que portan antorchas. En la procesión hay una divinidad, Hécate, que con voz terrible pronuncia una serie de versos cuya articulación protegerá a la ciudad y resultarán beneficiosos para su buen gobierno.

Frente a la escasez de ejemplos de *historiolae* para la magia en Grecia, la tradición egipcia las utiliza con relativa frecuencia. Sin embargo, su uso se adapta a las transformaciones culturales que sufre el país del Nilo. El caso que nos ocupa muestra cómo los referentes mitográficos son claramente griegos, a pesar de que el contexto de composición del himno sea el del templo egipcio. El texto aglutina diferentes tradiciones mitológicas asociadas a Apolo, no se limita a copiar un relato concreto. En primer lugar, mediante la referencia de la planta de laurel se está haciendo alusión a la historia de amor no correspondido entre Apolo y Dafne, en donde la ninfa se libra del dios transformándose en la planta que lleva su nombre y que acaba siendo la predilecta del dios. También se le llama Peán, otro epíteto relativamente frecuente para aludir a Apolo y a sus atributos sanadores. No obstante, en lugar de situar al dios en los lugares más emblemáticos de su biografía, como Delos –en donde se ubica su nacimiento– o Delfos –en donde mata al monstruo Pitón–, el compositor del himno lo describe como procedente de Colofón, lo cual sugiere que el modelo de Apolo adivino en el que se basa el compositor del himno no es ni el Apolo délfico ni el delio, sino Apolo Claros, cuyo oráculo estaba en la ciudad de Colofón, en Jonia[68]. Pero el relato mitológico que se presenta en este himno de manera más desarrollada es el recorrido que hace Helios, el dios-sol –identificado con Apolo en el mundo griego desde el siglo V a.C.–, por la bóveda

embargo, más que ofrecer un *precedente* mítico de lo que busca el ritual mágico, lo que se busca es su *pertinencia*, es decir, un episodio mítico que se ajuste por su temática o por los personajes que aparecen en él al ritual que se va a llevar a cabo. Cf. Waller 2014.

66 Cf. Frankfurter 2007.

67 Cf. Faraone y Obbink 2013. Otro episodio en donde parece que se lleva a cabo una invocación con *historiola* es el canto de Orfeo para proteger a los tripulantes de la nave Argos contra el canto de las sirenas según las *Argonáuticas Órficas*, 1269-1290.

68 Cf. Bortolani 2016: 34.

celeste en su carro tirado por corceles. En ese recorrido se describe además al Amanecer, la Mañana, el Atardecer y la Noche como personificaciones en forma de diosas, de manera similar a la descripción del recorrido del sol que se encuentra en los *Himnos homéricos*. Se trata de una composición literaria que se hace eco de diferentes tradiciones mitológicas asociadas a Apolo, a través de las cuales se crea una imagen del dios *ad hoc*.

Al mismo tiempo, el relato mítico no tiene una función narrativa exclusivamente; se trata de un himno de invocación, con indicaciones precisas sobre la manera en que debe ser recitado. Según las instrucciones del papiro, la persona que quiere recibir el oráculo de Apolo debe ungirse el cuerpo con una mezcla de semillas de laurel, comino de Etiopía, adormidera y otras plantas, debe hacer una libación, y se debe acostar con la cabeza mirando al sur cuando la luna está en Géminis. Ese día, al amanecer, debe recitar el himno, en donde solicita la presencia de Apolo-Helios para recibir el oráculo. Sin la pronunciación del himno, el ritual no tiene efecto ninguno y no se produce ningún resultado.

De este modo, el acto performativo que se realiza en un momento determinado, siguiendo unas instrucciones precisas y con una intención concreta, basa su éxito en la asociación entre el presente en el que se realiza la acción y un relato etiológico en el que se explica la razón mítica del desplazamiento del sol por la bóveda celeste. La autoridad de la invocación descansa en el peso de la tradición cosmogónica griega, en la alusión a un tiempo primigenio que sitúa al oficiante más allá del tiempo histórico. Negar la eficacia del rito oracular implicaría desmontar todo el sistema de creencias griego en el que está inserto el himno que se narra para invocar a Apolo. El mito, por tanto, no solo refrenda la eficacia de la acción mágica, sino que en contextos determinados su narración es la condición *sine qua non* para que se produzca la acción mágica. Magia y mito no son elementos que pertenecen a dos estructuras taxonómicas diferentes, el pensamiento y la acción, sino que están imbricados el uno en el otro formando una unidad significativa que distingue al ritual de cualquier otro tipo de acción, y al mito, de cualquier otro tipo de narración.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, Robert (1991), *The Myth and Ritual School: J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. Londres & Nueva York, Routledge.

ALLAN, Arlene (2018), *Hermes*. Londres, Routledge.

ALVAR NUÑO, Antón (2017a), *Cadenas invisibles. Los usos de la magia entre los esclavos en el Imperio romano*. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

ALVAR NUÑO, Antón (2017b), "La religión greco-romana como modelo comparativo en la *Decada Primera* de Pedro Mártir de Anglería". *Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 53, pp. 109-123.

BEARD, Mary (2002), *The Invention of Jane Harrison*. Harvard, Harvard University Press.

BELL, Catherine (1992), *Ritual Theory. Ritual Practice*. Nueva York, Oxford University Press.

BERNABÉ PAJARES, Alberto (2006), "*Mágoi* en el Papiro de Derveni: ¿Magos persas, charlatanes u oficiantes órficos?", en Calderón, Morales, et al., eds., *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 99-109.

BETEGH, Gábor (2004), *The Derveni Papyrus: Cosmology, Theology and Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press.

BLAKELY, Sandra (2006), *Myth, Ritual and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa*. Cambridge, Cambridge University Press.

BORTOLANI, Ljuba M. (2016), *Magical Hymns from Roman Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press.

BOTTA, Sergio (2013), "Towards a Missionary Theory of Polytheism: The Franciscans in the Face of the Indigenous Religions of New Spain", en Sergio Botta, ed., *Manufacturing Otherness. Missions and Indigenous Cultures in Latin America*. Newcastle Upon Thyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 11-36.

BRASHEAR, William M. (1995), "The Greek Magical Papyri: an Introduction and Survey; Annotated Bibliography (1928-1994)". *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.18.5, 3380-3684.

CARASTRO, Marcello (2006), *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*. Grenoble, Millon.

CLAUSS, James J. & JOHNSTON, Sarah I., eds. (1997), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, Princeton University Press.

DELCOURT, Marie (1982), *Héphaistos ou la légende du magicien*. París, Les Belles Lettres.

DICKIE, Matthew W. (2001), *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*. Londres-Nueva York, Routledge.

DIELEMAN, Jacco (2019), "The Greco-Egyptian Magical Papyri", en David Frankfurter, ed., *Guide to the Study of Ancient Magic*, *RGRW* 189. Leiden-Boston, Brill, pp. 283-321.

DUMÉZIL, Georges (1966), *La religion romaine archaïque*. París, Payot.

DURKHEIM, Émile (1912), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. París, PUF.

EDMONDS, Radcliffe G. (2019), *Drawing Down the Moon: Magic in the Ancient Greco-Roman World*. Princeton, Princeton University Press.

EIDINOW, Esther (2007), *Oracles, Curses and Risk among the Ancient* Greeks. Oxford, Oxford University Press.

EIDINOW, Esther (2011), "Networks and Narratives: A Model for Ancient Greek Religion". *Kernos*, 24, pp. 9-38.

ELIADE, Mircea (1949), *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París, Gallimard [existe traducción castellana, *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza, 2011].

FARAONE, Christopher A. (1988), "Hermes but not Marrow: Another Look at a Puzzling Magical Spell". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 72, pp. 279-286.

FARAONE, Christopher A. (2013), "Heraclean Labors on Ancient Greek Amulets: Myth into Magic or Magic into Myth?", en Emilio Suárez de la Torre y Aurelio Pérez Jiménez, eds., *Mito y magia en Grecia y Roma*. Zaragoza, Pórtico, pp. 85-102.

FARAONE, Christopher A. & OBBINK, Dirk, eds. (1991), *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion*. Nueva York, Oxford, Oxford University Press.

FARAONE, Christopher A. y OBBINK, Dirk, eds. (2013), *The Getty Hexameters: Poetry, Magic, and Mystery in Ancient Selinous*. Oxford, Oxford University Press.

FOWLER, Robert L. (2005), "Magische Rituale", en V. Lambrinoudakis & J. Ch. Balty, eds., *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* III, 6.i. Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, pp. 283-301.

FRANKFURTER, David (2007), "Narratives That Do Things", en Sarah I. Johnston, ed., *Religion: Narrating Religion*. Farmington Hills, Macmillan, pp. 95-106.

FRANKFURTER, David (2019), "Ancient Magic in a New Key: Refining an Exotic Discipline in the History of Religions", en David Frankfurter, ed., *Guide to the Study of Ancient Magic, RGRW* 189. Leiden-Boston, Brill, pp. 3-20.

FRAZER, James G., (1920 [1906]), *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, vol. I: The Magic Art and the Evolution of Kings*. Londres, Macmillan.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2018), *Creencias y rituales funerarios. El Más Allá en la Grecia Antigua*. Madrid, Síntesis.

GOODY, Jack (2010), *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge, Cambridge University Press.

GORDON, Richard L. (1987), "Aelian's Peony: The Location of Magic in Graeco-Roman Tradition". *Comparative Criticism*, 9, pp. 59-95.

GORDON, Richard L. (1999), "Imagining Greek and Roman Magic", en Bengt Ankarloo & Stuart Clark, eds., *The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe. Vol. 2. Ancient Greece and Rome*. Londres, The Athlone Press, pp. 159-275.

GORDON, Richard L. & MARCO SIMÓN, Francisco, eds. (2010), *Magical Practice in the Latin West: Papers from the International Conference Held in Zaragoza, 30 Sept.–1 Oct. 2005*. Leiden-Boston, Brill.

GORDON, Richard L., PETRIDOU, Georgia y RÜPKE, Jörg, eds. (2017), *Beyond Priesthood: Religious Entrepreneurs and Innovators in the Roman Empire*. Berlín, De Gruyter.

GRAF, Fritz (1994), *La magie dans l'antiquité gréco-romaine*. París, Les Belles Lettres.

GRAF, Fritz (2006), "*historiola*", en *Brill's New Pauly,* s.v.

GRAF, Fritz (2019), "Greece", en David Frankfurter, ed., *Guide to the Study of Ancient Magic. RGRW 189*. Boston-Leiden, Brill, pp. 115-138.

HARRISON, Jane E. (1903), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge, Cambridge University Press.

HARRISON, Jane E. (1912), *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion*. Cambridge, Cambridge University Press.

HARRISON, Jane E. (1925), *Reminiscences of a Student's Life*. Londres, Hogarth Press.

HONKO, Lauri (1972), "The Problem of Defining Myth", en Haralds Biezais, ed., *The Myth of the State*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell, pp. 7-19.

JOHNSTON, Sarah-Iles (2015), "The Authority of Greek Mythic Narratives in the Magical Papyri". *Archiv für Religionsgeschichte*, 16, pp. 51-65.

JOURDAN, Fabienne (2003), *Le Papyrus de Derveni*. París, Les Belles Lettres.

KOUREMENOS, Theokritos, PARÁSSOGLOU, George M., TSANTSANOGLOU, K. (2006), *The Derveni Papyrus. Studi e testi per il Corpus dei papiri filosofici greci e latini 13*. Florencia, Casa Editrice Leo S. Olschki.

KINDT, Julia (2012), *Rethinking Greek Religion*. Cambridge, Cambridge University Press.

KIRK, Geoffrey S. (1970), *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, Berkeley, University of California Press [existe traducción castellana, *El mito: su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós, 2006].

KIRK, Geoffrey S. (1974), *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth, Penguin [existe traducción castellana, *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona, Paidós, 2002].

KOTWICK, Mirjam E. (2017), *Der Papyrus von Derveni*. Berlín, De Gruyter.

LINCOLN, Bruce (1999), *Theorizing Myth. Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press.

LÓPEZ JIMENO, Amor (2001), *Textos griegos de maleficio*. Madrid, Akal.

LOVE, Edward O. D. (2016), *Code-Switching with the Gods. The Bilingual (Old Coptic-Greek) Spells of PGM IV (P. Bibliothèque Nationale Supplément Grec. 574) and their Linguistic, Religious, and Socio-Cultural Context in Late Roman Egypt*. Berlín, De Gruyter.

MARINATOS, Nanno (1995), "Circe and Liminality: Ritual Background and Narrative Structure", en Øivind Andersen & Matthew Dickie, eds., *Homer's World*. Bergen, Norwegian Institute at Athens, pp. 133-140.

MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel (2010), *Orfeo y los magos. La literatura órfica, la magia y los misterios*. Madrid, Abada.

MARTÍNEZ MAZA, Clelia (2007), "De la Teología a la Antropología: usos del paganismo greco-rromano en la Europa del siglo XVIII". *Revista de Historiografía*, 7, pp. 34-40.

MEYER, Marvin & MIRECKI, Paul, eds. (1995), *Ancient Magic and Ritual Power*. Leiden, Brill.

MEYER, Marvin & MIRECKI, Paul, eds. (2002), *Magic and Ritual in the Ancient World*. Leiden, Brill.

OLIVIER, Guilhem (2010), "El panteón mexica a la luz del politeísmo grecolatino: el ejemplo de la obra de fray Bernardino de Sahagún". *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*, 76, pp. 389-410.

ORLANDINI, Pietro (1968-1969), "Attività della Soprintendenza di Agrigento". *Kokalos* 14-15, pp. 329-331, pl. XLVIII fig. 2.

PEACOCK, Sandra (1988), *Jane Ellen Harrison: The Mask and the Self*. New Haven-Londres, Yale University Press.

PIANO, Valeria (2016), *Il papiro di Derveni tra religione e filosofia*. *STCPF 18*. Florencia, Leo S. Olschki editore.

QUACK, Joachim F. (1998), "Kontinuität und Wandel in der spätägyptischen Magie". *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente Antico*, 15, pp. 77-94.

SANTAMARÍA ÁLVAREZ, Marco Antonio, ed. (2018), *The Derveni Papyrus: Unearthing Ancient Mysteries*. Leiden, Brill.

SEARLE, John (1975), "A Taxonomy of Illocutionary Acts", en Keith Günderson, ed., *Language, Mind and Knowledge*. Minneapolis, Minneapolis University Press, pp. 344-369.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane (1990), "What is polis Religion?", en Oswin Murray y Simon Price, eds., *The Greek City from Homer to Alexander*. Oxford, Oxford University Press, pp. 295-322.

STRATTON, Kimberly B. (2007), *Naming the Witch: Magic, Ideology, and Stereotype in the Ancient World*. Nueva York, Columbia University Press.

STRATTON, Kimberly B. & KALLERES, Dayna S., eds. (2014), *Daughters of Hecate. Women and Magic in the Ancient World*. Oxford, Oxford University Press.

TAMBIAH, Stanley J. (1968), "The Magical Power of Words". *Man*, 3, pp. 175-208.

TAMBIAH, Stanley J. (1979), "A Performative Approach to Ritual". *Proceedings of the British Academy*, 65, pp. 113-169.

VERSNEL, Hendrik S. (1991), "Some Reflections on the Relationship Magic-Religion". *Numen*, 38, pp. 177-197.

VERSNEL, Hendrik S. (1994), *Inconsistencies in Greek and Roman Religion. 2. Transition and Reversal in Myth and Ritual*. Leiden-Boston, Brill.

von WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich (1902), *Reden Und Vorträge*. Berlín, Weidmann.

WALLER, Daniel J. (2014), "Echo and the *Historiola*: Theorizing the Narrative Incantation". *Archiv für Religionsgeschichte*, 16, pp. 263-279.

WALLINGER, Elisabeth (1994), *Hekates Töchter. Hexen in der römischen Antike*. Viena, Wiener Frauenverlag.

WILBURN, Andrew T. (2012), *Materia Magica. The Archaeology of Magic in Roman Egypt, Cyprus, and Spain*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1979), *Bemerkungen über Frazers Golden Bough & Remarks on Frazer's Golden Bough*. R. Rhees, ed., New Jersey, Brynmill.

RECEPCIÓN DE LA MITOLOGÍA EN EL CRISTIANISMO PRIMITIVO

MERCEDES LÓPEZ SALVÁ
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En un volumen como este cabe preguntarse cómo manejaron los primeros cristianos los mitos griegos, pues desde Pablo el cristianismo se convirtió en un fenómeno urbano, que se desarrolló en ciudades grecorromanas, donde la religión cívica con sus diversos dioses presidía los actos religiosos y políticos de cualquier ciudad del Imperio. El politeísmo lo impregnaba todo y la mitología era un patrimonio común de la sociedad, reflejada tanto en las actividades cultuales como en las culturales. Siempre hubo representaciones teatrales con personajes del mito, en la escuela se estudiaba a Homero y la literatura griega clásica, repleta de referencias mitológicas. Cualquier ciudadano medianamente culto conocía las cosmogonías que circulaban y también a los dioses mayores y menores, sus historias y las de todo su linaje. Además veían las esculturas que decoraban la ciudad, los relieves de los templos o del ágora, la cerámica o la pintura. Con este acervo cultural y mitológico, que configuraba la topografía de las ciudades, tuvieron que convivir los primeros cristianos. En una sociedad en la que ni los dioses ni los personajes míticos se podían ignorar ni negar, la mitología griega fue el instrumento que usaron los Padres apologetas[1] para definir frente a ella la identidad de la nueva religión, demostrando la inconsistencia de los dioses de la ciudad y poniendo en duda su divinidad, en un lenguaje y dentro de un marco cultural muy familiar para los receptores del paganismo culto. A este marco cultural griego se sumaba el judeo-helenístico, especialmente el intertestamentario.

Los llamados Padres apologetas del s. II, verdadera élite intelectual cristiana, ofrecen escritos cristianos, que se ocuparon de dioses y mitos griegos, para mostrar la excelencia de la doctrina cristiana. Para ello comparaban ambos sistemas religiosos y oponían el monoteísmo cristiano al politeísmo grecorromano, las palabras de Pablo y los profetas a la tradición mitológica griega, y Homero y Hesíodo a Moisés, aunque no debemos olvidar tampoco que siglos antes de que llegaran los cristianos

[1] Cf. Grant 1988 y Pouderon 2005.

ya los filósofos cuestionaron a los dioses griegos; no hay más que recordar las críticas de Jenófanes (frags. 15 y 16 Diels-Kranz) al antropomorfismo de sus dioses griegos, o algunos pasajes de Platón, por lo que su mensaje se anclaba en cierta tradición filosófica griega.

Los Padres del s. II no sólo se sirvieron de los mitos griegos para proclamar la religión cristiana[2], sino que también utilizaron el griego como lengua vehicular, los principios retóricos de la *paideía* griega, en la que se educaron, y los recursos literarios de la Segunda Sofística, que la élite intelectual del mundo grecorromano compartía[3]. Mediante discursos, frecuentemente dirigidos al Emperador de Roma, quisieron presentar el pensamiento cristiano al mundo grecorromano, esto es, trataron de hacerlo universal, y demostrar que su Dios era superior a los de los griegos, o, en otras ocasiones, se esforzaron en mostrar que sus doctrinas no eran tan diferentes a algunas de la mitología grecorromana.

Sorprende la libertad con la que estos Padres se dirigen a los máximos gobernantes del Imperio para hacerles críticas a su gestión, para poner en entredicho a los dioses de la ciudad y para pedir justicia ante el trato que se daba a los cristianos. Sorprende también que su crítica a la religión griega se fundamente en las partes más superficiales y populares del mito sin preguntarse en sus textos por la carga significativa que los mitos tienen, reflexión que en esta época se estaba haciendo –no hay más que pensar en Plutarco[4]– y que tampoco hagan referencia al valor del mito en la vida de la ciudad. Igualmente sorprende que no den ningún juicio crítico sobre los relatos que se transmitían en torno a Jesús, del que, por cierto, apenas hacen referencia en sus apologías. Sus fuentes de autoridad son, sobre todo, Moisés y los Profetas y, en menor medida, las cartas de Pablo. Tampoco hablan, excepto Justino, de otras doctrinas cristianas –los cristianismos perdidos– que circulaban en ese siglo. La preortodoxia de los Padres parece que estaba ya muy definida.

El principal cargo que se hacía contra los cristianos en la sociedad grecorromana del s. II era el de ateísmo, pues los cristianos defendían un Dios único, creador de todo y, aplicando categorías aristotélicas, debía ser primer motor, inmóvil, eterno y además providente, y, por tanto, no aceptaban el politeísmo ni las apoteosis de los emperadores. Otros de los cargos que se les solía hacer era el de antropofagia y el de relaciones edípicas.

Frente a estas imputaciones, los principales métodos de defensa de los Padres cristianos fueron: a) intentar demostrar que los dioses grecorromanos no existen y si existen tienen unas conductas tan inicuas que no pueden ser considerados dioses y que, por tanto, los paganos son ateos. Todos los Padres usan este argumento; b) recurrir al *tu quoque*, es decir, señalar cómo en la religiosidad griega se hacía realidad aquello que se imputaba a los cristianos; c) subrayar las coincidencias entre las

[2] Roig Lanzillota 2010: 442-464.
[3] Nasrallah 2005: 283-314 y Mestre 2013: 49-66.
[4] López Salvá, en prensa.

dos religiones y sistemas cultuales para mostrar que tampoco merecían la crítica que se les estaba haciendo.

Nos centraremos en este trabajo en los Padres del s. II, como Aristides de Atenas, Justino, Taciano, Atenágoras y Teófilo de Antioquía[5], por ser, como ya dijimos, los primeros que se ocuparon por escrito de la mitología grecorromana y la usaron para definir el cristianismo emergente.

Cierto es que con el paso del tiempo los padres posteriores fueron tomando episodios de la mitología griega para sus enseñanzas y en el s. IV se recomienda ya a los jóvenes cristianos que se formen en la *paideía* griega, como puede leerse en la *Carta a los jóvenes* de Basilio de Cesarea, en donde defiende cómo se puede sacar provecho de las letras griegas[6].

2. Aristides de Atenas

La versión más completa de su obra aparece en siríaco y fue hallada en 1878; parece que fue una ampliación de una primitiva versión griega. La versión griega que nos ha llegado, más parcial e incompleta, apareció intercalada en el capítulo 37 de la novela *Barlaam y Josafat*. Arístides dirige su *Apología* I[7] al Emperador Adriano en el año 126 (Eusebio, *HE* 4.3.3), aunque hay quien defiende que es más tardía, de la época de Antonino Pío (138-161); en cualquier caso, se debió de escribir en la primera mitad del s. II, cuando en Atenas se estaba desarrollando la Segunda Sofística[8]. En el título de la obra no aparece el término "apología" sino κήρυγμα, lo que indica que más que una defensa es una proclamación del cristianismo frente al paganismo dominante. Aristides envía este documento al Emperador para que haga que "sus sabios" cesen de hablar contra el Señor y para que conozcan al Dios Creador, con el fin de que se conviertan en herederos de una vida imperecedera (17). La estructura, de acuerdo con la retórica, se abre con un exordio (1-2), donde explica el plan de la obra, continúa con una narración o *diégesis*, que articula en dos partes: en la primera escribe sobre los cultos de los bárbaros, los de los griegos y los de los egipcios (3-12), y cierra con una breve recapitulación (13), mientras que en la segunda parte se centra en la religión de los judíos (14) y la de los cristianos (15 y 16). Cierra la apología una *peroratio*, en la que recapitula y vuelve a mostrar, como en el exordio, su fe en Dios.

Aristides, ante el Emperador y ante sus lectores, probablemente grecorromanos, hace una presentación de los dioses del panteón griego para oponerles el Dios único

---

5 Hemos manejado la edición bilingüe griego español de Ruiz Bueno 1979.

6 Hanson 1980 estudia tanto la postura cristiana frente al paganismo y la crítica del panteón grecorromano, como los rasgos que comparten ambos sistemas religiosos.

7 Esta apología sólo se conserva completa y ampliada en siríaco. P. González y J. Polo están realizando actualmente una comparación de ambas versiones en sus lenguas originales. La comparación de ambas introducciones puede verse en González Casado y Polo Arrondo, en prensa.

8 Para la datación de los Padres apologetas, Cf. Grant 1955.

de los cristianos. Desmonta, en su crítica a los dioses tradicionales, las tres características que definen a los dioses griegos, a saber, inmortalidad, antropomorfismo y poder[9], y piensa que son invento de los hombres para justificar sus propias fechorías.

Las primeras reflexiones de Aristides en su *Apología* son de índole cosmogónico y proceden, según dice, del asombro que le causa la contemplación de la tierra, el cielo, el mar y los astros; luego habla de los dioses del panteón grecorromano y finalmente comenta algunos de los comportamientos de los principales dioses.

En su reflexión cosmológica hace un paralelismo entre la propuesta del *Génesis* y la de los griegos, lo que le sirve para demostrar que los dioses griegos no son inmortales y que están sometidos a necesidades. Señala que elementos como la Tierra o el Cielo son corruptibles, por lo que no pueden ser dioses, y además están sometidos a la necesidad, por ejemplo, las luminarias del cielo, la continuidad entre noche y día, o los ciclos de la vegetación y que, por tanto, decir que el cielo, la tierra, el mar o el fuego son dioses son aberraciones; la tierra está sometida al hombre, que la maltrata; el agua cambia, se ensucia y se corrompe; el fuego se corrompe y puede ser apagado por los hombres y el viento depende de Dios pero no es Dios (3-5).

Presenta a continuación el gran número de dioses que pueblan el panteón griego, todos ellos antropomorfos, que como los hombres nacen y mueren, por tanto, no son inmortales. Sus acciones le parecen desconcertantes, censura sus pasiones, iguales o peores que las de los hombres, que van contra la ley y contra la naturaleza; son dioses que se pelean entre ellos y no son capaces de defenderse a sí mismos, por lo que pone en entredicho que sean dioses. Crono tuvo muchos hijos, a los que se comió, Zeus lo emasculó, lo encadenó y lo tiró al Tártaro; Hefesto es un dios cojo, que siempre aparece en la fragua empuñando martillo y tenazas, como un dios necesitado; Hermes es un ladrón, un tramposo y un hechicero muy astuto y a Asclepio, que trabajaba para ganarse la vida, Zeus lo fulminó. A Ares lo califica de guerrero y envidioso, codiciaba los rebaños y cometió adulterio con Afrodita, por lo que Hefesto le tendió una trampa. Dioniso fue maestro en embriaguez, arrebataba a las mujeres ajenas y fue degollado por los titanes: era un loco y un borracho. También Heracles se embriagó, enloqueció, se comió a sus hijos y murió consumido por el fuego (9 y 10). A Apolo lo tilda de envidioso y dice que da oráculos por dinero, Ártemis es una doncella que anda errante por los bosques acompañada de sus perros. Afrodita es adúltera y bajó al Hades para rescatar a Adonis, cuya muerte lloró. Y Adonis fue un cazador adúltero que murió violentamente. Estos dioses que mueren, lloran, se emborrachan, son deformes y no se pueden ayudar a sí mismos, ¿cómo ayudarán a otros, se pregunta Aristides?

9 Cf. Henrichs 2010.

Aún más, muestra Aristides los adulterios continuados de Zeus, que no duda en metamorfosearse en animales diversos. En efecto, Zeus se transforma en toro para unirse a Europa, en cisne para unirse a Leda, en sátiro para Antíope, en oro para Dánae y en rayo para unirse a Sémele, y también rapta, en forma de águila, a Ganimedes y se lo lleva al Olimpo. Las consecuencias de estos comportamientos de los dioses fueron, según Aristides, todo tipo de perversiones, adulterios, guerras, cautividades y todo tipo de males en el mundo.

Algunos dioses fueron esclavos, como Apolo, otros tenían necesidad de trabajar, como Asclepio y otros, defectos físicos, como Hefesto. Concluye Aristides que tales seres no pueden ser dioses. Considera también que transgreden leyes de la justicia cuando roban, cometen adulterio, matan o se convierten en animales para satisfacer sus deseos. Critica también que sean antropomorfos y no invisibles como el Dios de los cristianos (13).

Afirma nuestro autor que los griegos llamaron "dioses" a tales personajes para justificar sus propios adulterios, asesinatos y demás fechorías, en tanto que también las cometían esos "dioses" a los que daban culto, en quienes se miraban, a los que imitaban y que supuestamente eran sus protectores (8.2-4). Aristides (13.7) con una pieza de oratoria deliberativa quiere convencer a los paganos de que tales personajes no pueden ser dioses y que, si así los consideraron los griegos, fue por error, pues actuaban en contra de las leyes vigentes:

> ¿Cómo no comprendieron los sabios y eruditos griegos que establecieron leyes, que los dioses son condenados por sus propias leyes? Porque si las leyes son justas, son totalmente injustos los dioses que transgredieron las leyes con muertes recíprocas, hechicerías, adulterios, robos y uniones ilícitas. Y, si esto que hicieron está bien, entonces son injustas las leyes, como si se hubieran establecido contra los dioses. Ahora bien, las leyes son buenas y justas, pues alaban lo bueno y prohíben lo malo, y las obras de los dioses son transgresiones. Transgresores de la ley son sus dioses, reos todos de muerte e impíos son los que introducen dioses de esta calaña.

Y concluye diciendo que "si las historias sobre ellos son míticas, no son más que meras palabras, si por naturaleza obran y padecen tales cosas, ya no son dioses y, si son alegóricas, son relatos y ninguna otra cosa" (13.7). A ellos opone Aristides al Dios de los judíos y los cristianos y afirma que Jesucristo es el Hijo de Dios, que nació de una virgen sin fecundación ni corrupción y que se encarnó para apartar a los hombres del error del politeísmo. Por propio designio murió y resucitó. Sus discípulos enseñaron la grandeza de Cristo, su comportamiento fue moralmente intachable y fomentaron los mandamientos que cumplen y guardan en su corazón a la espera del siglo venidero (15.1).

3. JUSTINO

Justino[10] vive entre los años 100–165 de nuestra era[11]. Nació en Flavia Neápolis en Samaria, procedente de una familia de colonos que se instaló allí con la repoblación de Vespasiano del año 76. Filósofo de profesión[12], dedicó su vida a la búsqueda de la verdad: "que a todos los hombres de todo el mundo se les conceda conocer la verdad, (2 *Ap*. 15.4)", exclama al final de su segunda *Apología*. A pesar de haber pasado por varias escuelas no encontró esa verdad que buscaba en la filosofía, pero la vislumbró, en cambio, en los profetas, por lo que se convirtió al cristianismo. Fundó la primera escuela de Filosofía cristiana de Roma.

En su primera *Apología*, del año 150[13], reconoce que participó de la religión griega y rindió culto a sus dioses hasta su conversión (1 *Ap*. 25). Asentado en Roma, dedica su primera apología a los emperadores Adriano, Antonino Pío y Lucio Vero, a los que trata con deferencia y habla con franqueza. En el exordio de la apología les pide que condenen a los cristianos por sus errores y malos comportamientos, pero no por ser cristianos, y pide que antes de condenarlos, se investigue si han cometido o no algún tipo de delito (1 *Ap*. 1.1-4).

En esta *Apología* Justino presenta a los dioses griegos como perversos *daímones*, fruto de la unión de los ángeles caídos y mujeres mortales, y en los que estaría el origen del politeísmo, pues se les veneraba como a dioses. Al príncipe de esos *daímones*, dice, "se le llama serpiente, Satanás o diablo" (1 *Ap*. 28), es decir, los equipara a los demonios. Otra teoría de Justino es que los poetas se inventaron a los dioses "para el engaño y extravío del género humano" (1 *Ap*. 54) y que los hombres los aceptaron para justificar ciertos comportamientos, pues, en principio, lo que hacen los dioses es siempre digno de ser imitado por los hombres. Afirma que quienes escribieron sobre ellos lo hicieron "para utilidad e incitación de los que se educan, pues todos tienen por cosa bella ser imitadores de los dioses" (1 *Ap*. 21.4) y explica por qué no deben ser imitados, comenzando "por el principal y padre de todos los dioses, Zeus", que nació de un parricida y fue él mismo un parricida, que, vencido por los placeres del amor, se acercó a Ganimedes y a numerosas mujeres a las que se unió, y aceptó que sus hijos realizaran actos semejantes. Esto ocurrió antes del nacimiento de Jesús. Después de su Ascensión, los *daímones* intervinieron para formar herejes como Simón Mago, Menandro o Marción. En todos los tiempos han sido unos seres perversos.

Dedica el capítulo 25 a sus experiencias como seguidor de la religión griega y su conversión. Aunque sea un poco largo, merece la pena reproducir el siguiente pasaje, por cuanto que refleja cuál es su crítica al politeísmo y cuáles las ventajas

---

10 Cf. Parvis y Foster 2007.
11 Distintos enfoques en el estudio de Justino en Morales 1984.
12 Cf. García Bazán 2011.
13 Marcovich 1994: 11.

de la nueva religión, oponiendo la intemperancia de los dioses griegos a la ἀπάθεια del Dios de los cristianos, a su eternidad, pues existió desde siempre:

> Los hombres de cualquier linaje, que antes rendíamos culto a Dioniso, hijo de Sémele, y a Apolo, el de Leto, dioses que por sus amores a hombres hicieron cosas que es indecoroso decir, y quienes honrábamos a Perséfone y a Afrodita, aguijoneadas por Adonis, cuyos misterios ahora celebráis vosotros, o a Asclepio o a otro de los llamados "dioses", a pesar de amenazarnos de muerte, a todos los despreciamos por amor a Jesucristo (2) y nos hemos consagrado al Dios ingénito y ajeno a toda pasión, al Dios que tenemos la convicción de que no va a ir, aguijoneado por el amor, a una Antíope ni a otras por el estilo ni a Ganimedes ni tendrá que ser desatado con ayuda de Tetis a causa de aquel famoso centimano ni que preocuparse, para pagar este favor, por el hijo de Tetis, Aquiles, y perder por la concubina Briseida a un buen número de griegos. (3) Tenemos misericordia de quienes sufren tales cosas y sabemos que los responsables de esto son los demonios.

En la primera Apología se emplean, pues, las figuras míticas para desprestigiar a los dioses grecorromanos por la vida licenciosa que llevan.

La segunda *Apología* (2.1) se la dirige a los romanos, a quienes trata con gran afabilidad: "sois de nuestra misma naturaleza y hermanos nuestros", y les hace la misma petición, que no se condene a los cristianos por llamarse así. Afirma ante ellos que cree que ciertos gobernadores actúan inicuamente por estar endemoniados (2 *Ap*. 1.3) y lo ejemplifica con un relato, que sitúa en la época de las crueles condenas a los cristianos por parte del gobernador de Roma, Úrbico, sólo por confesar que lo eran: así, a una mujer a la que su marido denuncia por haberse convertido al cristianismo, aunque ésta en una permuta dio al emperador toda su hacienda a cambio de no ser condenada (2 *Ap*. 2). Ella se salvó, pero otros tres cristianos que la apoyaban fueron condenados a muerte. Uno de ellos exculpa al Emperador y al Senado, pero acusa a gobernadores y centuriones, a los que ve como verdaderos demonios que invaden la ciudad de Roma.

Enlaza el relato con su exposición sobre los *daímones*, que identifica con los dioses grecorromanos. Esos *daímones*, en su teoría, son hijos de los ángeles caídos y las mujeres (2 *Ap*. 4.3), probablemente en recuerdo de *Génesis* 6 o de los libros de Henoch. Filón de Alejandría (*De gigantibus* 16) identificaba también algunas almas con *daímones* que iban en búsqueda de placeres corporales y otras con ángeles que perseguían los placeres de la mente. Los *daímones* sembraron entre los hombres asesinatos, guerras, adulterios, vicios y maldades de toda especie y a quienes los desenmascaraban y los apartaban de los hombres los llevaban a la muerte, como a Sócrates (1 *Ap*. 5.4), a Musonio (2 *Ap*. 7.1) y también a Jesucristo. Los poetas y los narradores de mitos atribuyeron esas acciones unas veces a Zeus y a sus hermanos, Posidón y Hades, y otras a sus hijos (2 *Ap*. 4.4-5). Además los romanos divinizan a los emperadores y hay quien dice haber visto al César subir al

cielo desde la pira (1 *Ap*. 21.1-6 y 22). Justino aprovecha para decir que, a diferencia de los dioses paganos, el Dios de los cristianos no tiene nombre porque sólo es uno y no lo necesita (2 *Ap*. 5.1-2 y 1 Ap. 5.2).

Los *daímones* introdujeron también, según Justino, la costumbre de poner una imagen de Core sobre las fuentes, para remedar, según nuestro autor, lo que dijo Moisés: "En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era invisible e informe y el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas", y de ahí dijeron que Core era hija de Zeus y como Moisés dijo que Dios, después de pensar, creó el mundo por medio de su Verbo, los griegos dijeron que Atenea era el primer pensamiento nacido de la cabeza de Zeus.

No obstante, Justino, en un intento de inculturación, les explica a los paganos que sus religiones no son tan diferentes. Jesucristo nació de una virgen y Perseo también (1 *Ap*. 22.5). Respecto al Verbo, Jesucristo, Hijo de Dios, que murió, resucitó y subió al cielo, les recuerda a los paganos a los hijos atribuidos a Zeus: Hermes es el Verbo, maestro de todos, Asclepio, capaz de sanar a cojos y paralíticos, de curar enfermedades y hasta de resucitar a los muertos, murió fulminado y subió al cielo; también Dioniso murió despedazado y Heracles se arrojó a una pira. Fueron, asimismo, hijos de Zeus y Leda los Dioscuros; a Perseo lo engendró Zeus con una virgen, Dánae, y hay otros héroes divinizados que están entre las estrellas, así Belerofontes con su caballo Pégaso y Ariadna. Para el apologeta estos personajes mitológicos fueron malvados *daímones.* Justino señala también que en lo ritual hay una diferencia entre paganos y cristianos: estos no ofrecen sacrificios ni libaciones ni colocan coronas en los sepulcros, pues el Dios cristiano de nada está necesitado (1 *Ap*. 24).

En el *Diálogo con Trifón*[14] da un paso en otra dirección y considera que los relatos de la mitología griega son una imitación de las profecías referidas a Cristo, que los demonios quisieron imitar. Ve una profecía de Jacob en la historia de Dioniso (69.2), nacido de la unión de Zeus y Sémele, inventor de la vid, que fue despedazado, murió y subió al cielo, y con la aparición de un asno en sus misterios. Al fuerte Heracles, que recorrió la tierra y que fue también hijo de Zeus, lo equipara a Cristo basándose en un pasaje de las Escrituras: "Fuerte como un gigante para recorrer su camino" (69.3). También dice que el diablo quiso imitar en el dios Asclepio las profecías de Isaías (35, 1-7) sobre Cristo. La profecía dice así:

> regocíjate desierto y florece como un lirio. Y se regocijarán y florecerán los desiertos del Jordán … Mirad que nuestro Dios paga en juicio y Él pagará. El vendrá y nos salvará. Entonces se abrirán los ojos de los ciegos y oirán los oídos de los sordos. Entonces saltará como ciervo el cojo y la lengua de los mudos será clara. (69.5)

Justino justifica a continuación que esta profecía se refería a Cristo y escribe:

[14] Van Winden 1971 y Horner 2001.

> "Fuente de agua viva de parte de Dios hizo brotar Cristo en el desierto del conocimiento de Dios … Aparecido en vuestro pueblo, curó a los ciegos de nacimiento, según la carne, a los sordos y cojos, haciendo que por su palabra unos saltaran, otros oyeran, otros recobraran la vista, y resucitando a los muertos y dándoles vida, por sus obras incitaba los hombres a que lo reconociera". (69.6)

Justino, o para señalar que cristianismo y paganismo son similares, o para reforzar que los *daímones* quisieron atribuir a los dioses griegos las profecías referidas a Jesús, trae también a colación el mito de Dánae. Cita primero la profecía de Isaías (7.10-16), cuya predicción se atribuye a Cristo: "mirad que una virgen concebirá y dará a luz a un hijo, al que llamarán Emmanuel". A continuación relata el mito de Dánae: Perseo nació de Dánae, siendo ésta virgen, pues fluyó a ella en forma de lluvia de oro el que entre ellos llaman Zeus (67.2), imitación, según Justino, del pasaje de la serpiente engañosa del relato del Génesis (70.5).

Justino, además de atribuir las historias mitológicas a los *daímones*, les atribuye también los cultos mitraicos: consideraba nuestro autor que por la envidia que suscitaban las Sagradas Escrituras, los *daímones* crearon esta religión para desprestigiar al cristianismo y también a ciertas corrientes cristianas, como el marcionismo o el gnosticismo, que la incipiente proto-ortodoxia consideraba que no encajaban bien en el cristianismo.

Lo relativo a Mitra lo fundamenta con una cita de Daniel (2.34): "una piedra fue cortada sin mano alguna del monte grande" y otra de Isaías (33.13-19): "el que camina en justicia, el que anda camino recto, el que odia la iniquidad y la injusticia … habitará en la caverna elevada de una fuerte roca". Relaciona estas citas con lo que se enseña en los misterios de Mitra, que nació de una piedra y que "llaman 'cueva' al lugar donde se inician sus creyentes" (70.1). También habla de Simón Mago de quien afirma que "por parte de los demonios obraba prodigios mágicos" en Roma, donde algunos decían por ello que era un Dios, y de una mujer que lo acompañaba, de nombre Helena, de quien se decía que era "el primer pensamiento de él nacido"; y de Menandro, discípulo de Simón, al que también poseyeron los demonios, que se dedicaba a las artes mágicas y sus seguidores le creían inmortal; y de Marción que, también con la ayuda de los demonios, enseñaba que había un Dios superior al Creador. Justino se queja de que a ellos las autoridades romanas no les persiguieran (1 *Ap*. 26).

Como rasgo característico de Justino en su crítica a las figuras mitológicas griegas está el afirmar que no existieron, o que son demonios que quieren traer el mal entre los hombres. Considera que los dioses o las figuras mitológicas son un remedo de los escritos bíblicos. También habla de los "otros cristianismos" que en Roma fueron mejor tolerados que el que representaba la ortodoxia.

4. TACIANO

Taciano (120-180)[15] se inició en los misterios antiguos[16] (29), se formó en la cultura griega, vivió en Roma, donde le maravillaron las esculturas de la ciudad, muchas exportadas desde Grecia, y ahora, después de haberse despedido de la "jactancia de los romanos" y de la "fría palabrería de los atenienses" (1-7), predica la doctrina cristiana, que considera de más prestigio que la de los griegos en tanto que más antigua. Recalca que lo que escribe se basa en su experiencia y comprensión personal, en sus viajes por el Imperio y no en opiniones ajenas. Como buen maestro de retórica escribe al modo de lo que se aprendía en las escuelas oratorias, dando al discurso una estructura, más o menos laxa, en la que a la ridiculización y crítica de la religiosidad griega opone las "bondades" del cristianismo[17]. Y como buen viajero, con la misma curiosidad de los logógrafos, va mostrando los rasgos que le llaman especialmente la atención de la mitología griega, a él, sirio, desde su punto de vista ahora cristiano. Veremos cómo ironiza sobre las figuras de la mitología, a fuer de buen conocedor de ella, en un estilo que recuerda a Jenófanes y Luciano, con el fin de oponerlas a la doctrina cristiana y recalcar la superioridad y valores de ese pensamiento bárbaro, que es el cristianismo. De hecho, fue esa comparación la que le llevó a optar por una formación cristiana (29).

Los dioses griegos, para Taciano, son por naturaleza perversos y han traído el mal al mundo.

Su discurso comienza con una reflexión destinada a los griegos, a modo de exordio[18], sobre el fenómeno "bárbaro". Los griegos no deberían despreciarlos, pues también han hecho importantes aportaciones a la cultura griega, que enumera y opone a la palabra griega, con la que griegos y romanos se alaban y aplauden (1), pero a veces por la variedad de sus dialectos se convierte en pura algarabía y, con una cita de Aristófanes (*Ranas* 92), dice que en muchas ocasiones sus discursos son "sarmientos secos, afectación palabrera, escuelas de golondrinas, corrompedores del arte", que venden a precio de oro sus discursos y que no tienen escrúpulo para defender un caso o lo contrario. Desde este talante, el núcleo de la crítica de Taciano es el empeño pagano en hacer que las leyes del estado choquen contra ellos. De ahí pasa a argumentar que el Dios de los cristianos es invisible, intangible, puro espíritu y creador de todo lo que existe, incluidos tierra, cielo, agua, sol, luna y estrellas, así como del Verbo Divino, y lo compara con los dioses y personajes de la mitología griega que, como decía antes, son parte esencial de la ciudad. Como pruebas de su argumentación trae a colación la *Teogonía*: dicen los paganos que Gea, Urano, Helios o Selene son dioses, cuando en realidad, afirma Taciano, son elementos naturales que Dios creó y puso a nuestro servicio (4-7).

15 Cf. Aragione 2015 y Torres Prieto 2011.
16 Cf. *Discurso a los griegos* 29.
17 Mestre 2013: 54.
18 Rizzi 1993.

Censura la interpretación alegórica de los mitos y quienes, como Metrodoro de Lámpsaco, piensan que Hera, Atenea o Zeus simbolizan fuerzas de la naturaleza, destruyen a esos dioses al considerarlos elementos materiales (21).

Taciano, como Aristides y Justino, argumenta también que los dioses de los griegos son causantes de gran parte de los males del mundo por sus perversas acciones, que los hombres imitan, y hace un listado (8): Rea legisló la mutilación de los órganos viriles, Afrodita se complace en el amor, Ártemis se ocupa de la magia. Además entre los dioses había contrarios pareceres y diferentes dedicaciones, lo que estaba muy lejos del equilibrio constante del Dios único de los cristianos (8). Al igual que Aristides, pone en duda que esos seres que corrompen a jóvenes, se irritan, se ríen, se pelean o cometen adulterio, sean dioses, aunque poco después, como el que cree en ellos, afirma que mueren tantas veces cuantas enseñan a pecar a los hombres y que tendrán una eternidad con amargas penas (14). Si hablamos de los hijos de Zeus y decimos que nacieron, eso significaría que son mortales (21), pues el que nace, también muere. Ridiculiza o señala la maldad de las figuras míticas: así la Gorgona[19], amante de Posidón, de cuya cabeza, al ser decapitada, salieron Pégaso y Crisaor y Atenea recogió las gotas que cayeron de su cabeza y las usó para matar; también recuerda el rapto de Perséfone por Hades, en la versión órfica en la que Zeus se une a su hija; la historia de Apolo, Jacinto y Céfiro en la que Apolo fue vencido por Céfiro, y la de Apolo y Dafne, en la que el dios también fue burlado, a pesar de ser profeta y maestro de adivinos (7 y 19). Hefesto engatusa a Atenea con las joyas que fabrica, y Afrodita lo engaña con Ares, a quien le gusta la guerra; aquel lo captura con una red, mientras que Apolo se entretiene con la cítara (9).

Otra crítica a los dioses griegos es que no sólo andan errantes sino que además se metamorfosean: Rea se convierte en árbol, Zeus en serpiente, las hermanas de Faetonte en chopos, Letona en codorniz. Y, a continuación de estas menciones, Taciano interpela a su lector: "dime, ¿se convierte Dios en cisne y retoma la forma de águila y honra la pederastia a causa de Ganimedes, su copero?" y con ironía: "Hermoso es el cisne por haber sido adúltero; hermosos los Dioscuros, raptores de las hijas de Leucipo …; mejor es Helena, que abandonó a Menelao, el de rubia cabellera, y siguió a Paris, rico en oro y tocado de mitra. Justo y discreto fue el que trasladó a los Campos Elíseos a esta ramera" (10). Zeus manda sueños engañosos cuando quiere matar a los hombres (21). En ocasiones los dioses, por su maldad, agitan el cuerpo de los hombres y les traen enfermedades (16 y 17).

No se escapa a la crítica ni el teatro ni sus actores cuando representan a los dioses o a personajes mitológicos (22 y 24) y señala las discrepancias que tuvieron entre sí los primeros intérpretes de Homero, que no se pusieron de acuerdo ni en su cronología (32). Ridiculiza a algunos héroes homéricos, como a Néstor, al que por la debilidad de su edad le costaba cortar la correa del tercer caballo y, sin embargo,

[19] Hes. *Teog*. 278-281

quiere luchar como si fuera joven (Il. 8.87), y aún teniendo los griegos personajes así, se burlan los paganos de los ancianos cristianos que se ocupan de las cosas de Dios. ¿A quién no le causaría risa, pregunta Taciano, que digáis que existieron las amazonas y Semíramis, mientras que vituperáis a las jóvenes vírgenes cristianas? Aquiles y Neoptólemo, responde, eran también jóvenes y los consideraban nobles y fuertes; Filoctetes estaba enfermo, pero los dioses lo necesitaron para tomar Troya, y a Tersites, a pesar de su ignorancia, su cabeza de pico y su pelo ralo lo consideraron un caudillo (32).

En el ámbito de las bellas artes censura la escultura de Pasífae de Briaxis, por cuanto podría llamar a las mujeres a una vida disoluta y se burla de Micón por hacer un novillo y sentar en su lomo una Victoria en conmemoración del rapto de Europa por parte de Zeus (33). Se burla asimismo de Andrón que hizo una escultura de Harmonía, hija del amor adúltero de Ares y Afrodita, y de Leócares que esculpió al andrógino Ganimedes, como si fuera un tesoro (34). También se hace eco del Zodíaco como obra de los dioses y lo condena por hacer creer que las conductas irracionales de los hombres dependen de la ley del horóscopo (9) y, ante la aparición en el cielo de ciertas constelaciones relacionadas con la mitología –entre otros, el perro de Erígona, el escorpión de Ártemis, el oso de Calisto o el centauro Quirón–, se pregunta cómo era el cielo antes de ese ornato y por qué unos dioses aparecen y otros no. Para Taciano estas creencias deshonran la creación. Frente a esto defiende al cristiano como alguien superior al hado, pues no está sometido a él y cuyo Dios es inmutable e inmóvil (9). Recomienda rechazar el horóscopo, pues si a veces hemos demostrado nuestra maldad, también tenemos poder para rechazarla (11).

Censura la mántica y a la Pitia, mujer que bebe agua y enloquece y por el perfume del incienso sale de sí misma y se dice adivina. No queda al margen de la crítica la encina de Dodona, ni las aves. Y pide a los paganos que lo mismo que escucharon al escita Anarcasis o a los adivinos babilonios, escuchen a los cristianos, pues su doctrina está por encima de la comprensión humana (12). Les critica el estar sometidos a estas prácticas adivinatorias, mientras que los cristianos están por encima de ellas y las desprecian (19).

Taciano también sale al paso de ciertos rasgos que se critican a los cristianos y presenta algunos de la religión griega que son muy similares en un ejercicio de *retorsio argumentorum* en el que ataca a los paganos con argumentos que estos les imputan a ellos. Los griegos les critican que Dios adopte forma humana, pero Taciano les recuerda que Atenea apareció como Deífobo, Apolo como Admeto, Rea como una vieja. A los que se burlan de que el dios de los cristianos murió en una cruz, les recuerda que también murió Asclepio y que Prometeo estuvo clavado en el Cáucaso. Y a los que critican a los cristianos por la antropofagia, les recuerda el episodio de Pélope, o cómo Crono se comió a sus hijos y Zeus se tragó a Metis (25) y que el tirano de Fálaris hacía que le sirvieran en su mesa niños de pecho (34).

Como conclusión, y así enlaza con el principio, hace profesión de su filosofía bárbara y presenta su escrito para someter a juicio las opiniones vertidas en él, advirtiendo que no renegará de su forma de vivir de acuerdo con su Dios (42).

5. Atenágoras de Atenas[20]

Atenágoras dirige, hacia el año 177, su *Legatio pro Christianis* a los emperadores Marco Aurelio y Cómodo, en tanto que filósofos. De la vida de Atenágoras poco sabemos, fuera de que fue filósofo y maestro de filósofos. Probablemente, poco antes de redactar este escrito, se convirtió al cristianismo por su lectura de las Escrituras y quizá también por su desacuerdo en que se condenara a los cristianos por serlo. Atenágoras fue muy ponderado, sus argumentos procedían de la razón, con un discurso perfectamente estructurado, bien escrito, que empieza y termina con una súplica al emperador a favor de los cristianos, en el que reclama igual derecho de todos ante la ley (*Leg*. 1 y 2). Se propone defenderlos de las acusaciones que se les hacían: ateísmo, antropofagia y uniones edípicas (*Leg*. 3).

El recurso que Atenágoras emplea es demostrar que las imputaciones que los paganos hacían a los cristianos les eran imputables más a aquellos que a estos. El de Atenas intenta demostrar que los considerados dioses en la religión grecorromana no lo son y que a los dioses griegos se los representa como humanos con todos sus defectos y a veces con aspectos bestiales[21]. Para demostrar lo que dice acude Atenágoras en primer lugar a los poetas y luego a los filósofos, que vienen a rubricar lo que dicen los poetas.

Nuestro autor dedica buena parte del tratado a refutar la primera acusación, la de ateísmo, y lo hace contrapunteando al culto de los dioses griegos el de los cristianos. Dirige su mirada a los dioses grecorromanos y a los testimonios de poetas y filósofos en torno a esos dioses; examina si hay algún rasgo común en ambas religiones, las dudas de poetas y filósofos sobre la divinidad de sus dioses, y usa la fórmula del *tu quoque* para mostrar que los defectos que imputan a los cristianos se hallan en la religión griega y nadie los tilda de "ateos".

Entre los poetas clásicos cita a Sófocles (frag. 1025, Nauck) y a Eurípides (5) y entre los filósofos a Filolao, Platón, Aristóteles y a los estoicos. A Sófocles, porque apunta a que el Dios verdadero es sólo uno y se acerca a la postura cristiana, y a Eurípides por sus dudas ante las figuras divinas y porque identifica a Zeus con el éter (frag. 941 y 480, Nauck), lo que para Atenágoras no es aceptable en una divinidad. A Filolao y Platón los cita por sus testimonios sobre la unidad de Dios. Y su argumento es que, si Filolao y Platón creen en un único Dios increado y eterno como los cristianos, ¿por qué a ellos no se les llama ateos y sí a los cristianos?

---

[20] Cf. Marcovich 1990.
[21] Pérez 2012.

Aristóteles también defiende un solo dios, pero cree que tiene alma y cuerpo. También considera Atenágoras que los estoicos tienen un solo dios, a pesar de la multiplicidad de nombres que dan a lo divino (6). Y después de presentar argumentos poéticos y filosóficos sobre la unicidad de Dios, para defender que el que cree en un Dios único no es ateo, pasa a argumentar los principios del cristianismo basándose en las Sagradas Escrituras y en el buen comportamiento ético de sus seguidores. Llama a los que acusan a los cristianos de ateos "vulgo que no sabe ni por sueño qué cosa es Dios, tan ignorantes y tan ajenos a la contemplación de la razón teológica como de la física y que miden la religión por ley de sacrificios y nos reprochan no tener los mismos dioses que las ciudades" (13). En lo que atañe a esto último, Atenágoras alude a que cada ciudad rinde culto a dioses diferentes sin ponerse de acuerdo sobre ellos y que veneran imágenes materiales (14-15). Respecto a los sacrificios que los paganos les reprochan no hacer, se expresa así:

> El artífice y padre de todo este universo no tiene necesidad ni de grasa ni de sangre, ni del perfume de flores e inciensos … nada le falta y nada necesita. Para Él el máximo sacrificio es que conozcamos al que extendió y dio forma esférica a los cielos y asentó la tierra a manera de centro, al que congregó las aguas en mares y separó la luz de la tiniebla, al que adornó con astros el éter e hizo que la tierra produjera toda semilla, al que creó a los animales y modeló al hombre … qué necesidad tiene ya de hecatombes (13).

Un razonamiento muy similar propone Galeno (s. II) en esa misma época al final del *De usu partium*, en donde defiende que el conocer la forma y función de cada una de las partes del cuerpo es más grato a la divinidad que el sacrificio de una hecatombe: "la verdadera piedad no consiste en sacrificar infinitas hecatombes ni en quemar miles de talentos de casia sino en conocer la obra del creador y transmitírsela a los demás" (*De usu partium* 3. 10 y 237, VIIIK).

Atenágoras se centra, como decíamos, en los dioses griegos y en su mitología para defender a los cristianos. Parece de especial interés la cosmogonía órfica[22] que comenta y su teoría de los *daímones*, donde mezcla la mitología griega con la bíblica y la intertestamentaria, imprimiéndole su sello de filósofo neoplatónico. Con esta exposición quiere mostrar la futilidad de los dioses griegos, con lo que demostraría que más ateos que los cristianos serían los seguidores del panteón grecorromano y nadie los acusa de ateos; aborda el problema del mal y además quiere justificar cómo esos *daímones* actúan en la mente del hombre y lo apartan de la Bondad.

Afirma que fueron Orfeo, Homero y Hesíodo los que dieron nombres a quienes ellos llaman "dioses". El primero fue Orfeo, y en consecuencia examina en primer lugar una cosmogonía órfica, que pudiera basarse en la de Jerónimo y Helánico[23],

[22] Cf. Herrero 2007: 154-156.
[23] Bernabé 2008: 308-310.

a tenor de los testimonios de Damascio sobre ella, y que sería anterior a las *Rapsodias*. En esa cosmogonía el Océano es origen de todo, se une al fango primordial, y de esa unión nace un dragón con una cabeza de toro y otra de león y en medio un rostro divino, de nombre Heracles y Crono. Heracles, a su vez, generó un huevo que, roto por la mitad, se convirtió en cielo y tierra, que, como en Hesíodo, fueron padres de los dioses primordiales:

> Según Orfeo, el agua fue principio de todo y del agua se formó un fango y de ambos se generó un animal, un dragón, que tenía pegada una cabeza de león y otra de toro, y entre las dos una cara de dios, cuyo nombre es Heracles y Crono. Este Heracles engendró un enorme huevo, que lleno de la fuerza del que le había engendrado, se rompió en dos por frotamiento. La parte superior se convirtió en el cielo; la de abajo, en la tierra, y salió un dios de doble cuerpo. El cielo uniéndose a la tierra engendró mujeres, Cloto, Láquesis y Atropo, y hombres, los *hekatonchiroi*, Coto, Giges y Briareo, y a los Cíclopes, Bronte, Esterope y Arge. Pero, al enterarse de que iba a caer de su poder por obra de sus hijos, los encadenó y los arrojó a lo profundo del Tártaro. Irritada por ello la Tierra, generó a los Titanes (18).

El citar esta cosmogonía tiene en Atenágoras diversos fines: a) Orfeo es el primero en dar nombre de dios a aquello que no lo es; b) el origen de todo es el agua y el agua es un elemento material, que no puede ser un dios; c) la mitología presenta dioses que nacen y mueren, son, pues corruptibles, luego no son dioses. Aduce además en otra dirección un testimonio de Platón (*Tim*. 27 d), quien defiende que lo que es siempre, es increado, y otro de los estoicos que enseñan que la causa eficiente debe ser anterior a la causa material (19); d) hay peleas entre padres e hijos; e) no son omnipotentes: hay dioses encadenados y arrojados al Tártaro y, por tanto, no son dioses.

Con el fin de llevar a los dioses del panteón griego al absurdo, hace objeto también de su crítica a los cuerpos de los dioses y su comportamiento ético, de acuerdo siempre con las cosmogonías órficas: Heracles tiene forma de dragón; la hija de Zeus y de Rea, además de los dos ojos en su lugar natural, tiene otros dos en la frente, y los cuernos y el rostro de un animal en el cuello. Se la llama Atela porque, por su aspecto monstruoso, su madre ni siquiera quiso darle el pecho. También recibe el nombre de Perséfone y Core (20). Crono, por su parte, emasculó a su padre y se comió a sus hijos varones; Zeus ató a su padre y lo arrojó al Tártaro, quiso unirse con su madre, que se convirtió en dragona y a continuación él en dragón y se unió a ella, y luego se unió también a su hija Perséfone, y de ella nació Dioniso. Fanes, dios primogénito, que surgió del huevo primigenio, tiene forma de dragón y engendró a Equidna, también un dragón, y Zeus se lo tragó (20). Atenágoras se pregunta qué tienen tales personajes para que se les pueda considerar dioses (20), y afirma que esos seres con cuerpos de bestias no pueden ser dioses (20-21).

Los dioses griegos son también antropomorfos. Por ello Atenágoras va a poner todo su empeño en mostrar el antropomorfismo de los dioses griegos y cómo se comportaban. Según Homero (*Il.* 4. 23-24), dice, Atenea y Hera se irritaron con Zeus; Zeus tampoco fue capaz de salvar a su querido hijo Sarpedón, que murió a manos de Aquiles (*Il*. 22. 168-169), y Diomedes (*Il*. 5.376), un mortal, hirió a Afrodita, quien, a su vez, despreció y engañó a Hefesto (*Od*. 8.296-298) y Apolo fue esclavo de Admeto (Eur. *Alc*. 1-2) y falso adivino[24]. Además, los dioses se enamoran entre sí y también de los mortales y presenta una larga retahíla de amantes de Zeus (cf. *Il*. 14.315-327), Afrodita se enamora de Anquises (21). Pero todas estas historias para Anaxágoras no son sino "charlatanería impía", pues no son propias de dioses.

Recurre también a la filosofía y a Empédocles (frags. 6 y 17 Diels = frags. 7 y 8 Bernabé), que interpreta los dioses como los elementos: Zeus, el fuego; Hera, la tierra; Aidoneo, el aire y Nestis, el agua. Algo muy similar encuentra en los estoicos (22). Ve en ello una divinización de los elementos por parte de los filósofos, pero los elementos son corruptibles y, por tanto, no pueden ser dioses.

Atenágoras (22) dice de estas interpretaciones:

> Dando vueltas a las formas de la materia arriba y abajo, se alejan del Dios que se contempla por la razón y divinizan los elementos y sus partes dándole unos nombres a unos y otros a otros.

Y añade esta vez con un símil (22):

> Quienes se apartan de la grandeza de Dios y no son capaces de remontar por el razonamiento, pues no están en simpatía con el lugar celeste, se consumen en las formas de la materia, se hunden y divinizan las formas cambiantes de los elementos, como si alguien confundiera la nave con la que navegó con su timonel. Y así como de nada sirve la nave, aunque esté equipada para todo, si va sin timonel, de nada vale tampoco la ordenación de los elementos sin la providencia de Dios. Porque ni la nave navegará por sí misma ni los elementos se moverán sin un creador.

Atenágoras piensa que los dioses, a los que rinden culto los griegos, nunca fueron dioses, pues su comportamiento es indigno y, por tanto, es superfluo el culto que se les tributa, y si son verdaderos sus nacimientos, sus amores, asesinatos, robos, mutilaciones y fulminaciones, tampoco existen ya, al haber dejado de existir (30). El vulgo cree, pues, en unos dioses que no existen, y la filosofía, cuando intenta depurar su esencia, los convierte en elementos, que participan de la materia, por lo que tampoco pueden ser considerados dioses.

Recuerda a personajes como Anfiarao, Cástor y Pólux, Semíramis, Asclepio o Alejandro Magno, a los que, habiendo sido hombres, se les hacen estatuas y se les

[24] Esquilo (fragm. 350 Nauck).

rinde culto como a dioses (29 y 30). Por el mismo proceso pasarían los llamados "dioses".

Atenágoras ha dado la vuelta a la acusación de ateísmo que se les hacía: los cristianos dan culto a su Dios, mientras los griegos adoran a unos dioses que son puras invenciones.

Así dice con lógica parmenídea (30):

> son indignos de fe los mitos del vulgo y de los poetas acerca de los dioses y es superfluo el culto que se les tributa, porque no existen aquellos de quienes esas fábulas se cuentan. Y si son verdaderos sus nacimientos, sus amores, asesinatos, robos, mutilaciones y fulminaciones, tampoco existen, pues han dejado de ser, y no son, porque nacieron.

Sin embargo, los cristianos, defiende, no son ateos, porque admiten a un único Dios, Creador de todo el Universo, y al Verbo, que de él procede (30).

Respecto a las imágenes e ídolos no los niega ni dice que sean pura materia, sino que afirma que esas estatuas inanimadas necesitan alguna fuerza que las mueva y ofrece su teoría sobre los *daímones*, recurriendo a imágenes de la mitología griega y de la filosofía y sobre todo a la mitología intertestamentaria judía, principalmente al *Libro de los Vigilantes*, del Libro I de *Henoch*, que sería su principal fuente[25].

Esos *daímones*, según Platón (*Fedro* 246e), siguen a Zeus, pero para Atenágoras son las almas de los gigantes, que nacieron de esos ángeles que por haberse enorgullecido de su naturaleza y de su poder, se unieron con mujeres (*Gen*. 6 y 1 Henoch 6.2). Ellos rondan la materia, se introducen en ella y fueron encargados de la administración del universo, de la *prónoia* de lo que Dios había ordenado y de manejar la materia y sus formas (24 y 25). Innovación de Atenágoras es que, a fuer de buen ateniense, cuando habla del líder de los ángeles caídos, al que Justino llamaba Satanás o diablo, lo llama "príncipe de la materia y de las formas que hay en ella", conectándolo con la materia, a través de la cual actúa. Son esos *daímones* o sus movimientos "los que producen impulsos desordenados, que arrastran a los hombres (…) según la razón de la materia y de la simpatía respecto a lo divino". Según Atenágoras esa *sympátheia* es la afinidad entre el alma y la materia, o entre el alma y las cosas divinas, según su inclinación. Cuando el alma a través de los *daímones* recibe el "espíritu de la materia" se fija en las apariencias más que en la verdad, y los paganos, cuando ven estatuas de ídolos, lo que perciben es el "espíritu de la materia", que confunde con la verdad, pues no son afines al reino de Dios, y por eso no pueden elevar su razón hacia lo alto; quedan debilitados en las formas de la materia y deifican los elementos del universo (22). Son, por tanto, los *daímones* los que los llevan a los ídolos (26) y cuando actúan en el hombre unas veces desde el interior y otras desde el exterior, hacen que personas cuyas opiniones apreciamos

[25] Cf. Giulea 2007: 258-281.

piensen que el universo no está organizado, y también los hombres, que tienen una naturaleza y una razón común, si interviene el "príncipe de la materia" o los *daímones* que lo acompañan, van cada uno por su lado, de acuerdo con su razón particular, a pesar de participar todos de la razón común (25). Los *daímones* que están en la materia provocan fantasías y opiniones falsas respecto a los ídolos y eso da lugar a idolatría, ausencia de la verdad y a todo tipo de movimientos inmorales (27). Muy acertadamente cita Atenágoras a un autor hoy desconocido, que dice: "cuando un *daímon* quiere hacer mal a un hombre, le daña primero la inteligencia" (frag. 455, Nauck).

Se defiende también de la acusación de uniones impías, aduciendo su fe en Dios, en un juicio final y en una vida más allá de esta vida, y con una *captatio benevolentiae* apostrofa al Emperador (31):

> Ante vosotros yo sé muy bien que con lo dicho estoy defendido, pues vosotros, que superáis a todos con vuestra inteligencia, sabéis que quienes toman a Dios como regla de su vida, a fin de ser cada uno de nosotros sin culpa y sin tacha en su presencia, no pueden tener ni el pensamiento del más leve pecado (…) creyendo como creemos que, salidos de esta vida, viviremos otra mejor, a condición de que permanezcamos con Dios (…) con alma no carnal aún en la carne sino con espíritu celeste.

Quienes de tales cosas les acusan, dice, tendrían que empezar por aborrecer a Zeus, que tuvo hijos con su madre Rea y con su hija Core, crímenes más abominables que los de Tiestes, pues éste actuó por mandato de un oráculo. A los cristianos, en cambio, les dice, no les está ni permitido mirar a una mujer con deseo, pues, "al tener esperanza en la vida eterna, despreciamos las cosas de la presente y aún los placeres del alma".

Y con una crítica a uno de los pilares de la cultura griega, la oratoria, aún les espeta (33): "Si huimos de pensamientos, ¿cuánto más no rechazaremos las obras? porque nuestra religión no se cifra en el cuidado de discursos, sino en la demostración y enseñanza de obras" y acusando a los paganos de establecer mercados de prostitución, de cometer actos torpes de varones con varones y de tener conciencia de cómo obran sus dioses, de ser ellos pederastas y adúlteros, les recrimina que critiquen por relaciones ilícitas a los cristianos, que guardan la castidad, son monógamos, no exponen a sus hijos e incluso cuidan sus pensamientos. De nuevo Atenágoras devuelve a los paganos sus acusaciones, demostrando que los cristianos son justos, cumplen las leyes de la ciudad, son pacientes y creen en su Dios.

También se defiende Atenágoras de la acusación de las "comidas de Tiestes", imputando a los paganos aquello de lo que les están acusando. ¿Cómo van a comer carne humana los cristianos si no les está permitido matar?

Atenágoras se defiende atacando instituciones o costumbres de prestigio en Grecia: los juegos de gladiadores y de fieras los organizan los paganos y disfrutan con

ellos, mientras que los cristianos ni siquiera asisten, pues les repele la muerte; también cuestiona la oratoria y la fe en los dioses de la ciudad. Por otra parte, los que practican abortos no son los cristianos; los que exponen a sus hijos, por considerar que exponerlos es matarlos, no son los cristianos. Son los cristianos los que actúan de acuerdo con la razón (35). Además creen en la resurrección, ¿cómo se van a comer cuerpos que creen que resucitarán? Más lógico parece que quienes no creen en la resurrección y piensan que no han de dar cuenta de nada, los que creen que junto con el cuerpo muere también el alma, sean quienes no se abstengan de nada (36).

6. TEÓFILO DE ANTIOQUÍA

Teófilo fue obispo de Antioquía[26]. Probablemente fuera sirio y procediera del paganismo, pues tenía un buen bagaje cultural griego. Escribió en época de Marco Aurelio, que murió en el año 180, aunque su tercera carta a Autólico es algo posterior a la muerte del Emperador (cf. 3.27)[27]. De Teófilo dice Joseph Tixeron que fue "inferior a Justino y a Atenágoras en profundidad filosófica, pero superior en cultura literaria extensa y variada"[28].

Examinaremos las tres *cartas a Autólico*, esto es, a una persona particular, pagana, que le pidió a Teófilo que le mostrara a su Dios. Para ello nuestro autor se va a centrar en diferentes argumentos, lo que da a su exposición un carácter más sistemático. El núcleo del mensaje de Teófilo es que, en realidad, los dioses griegos no existen y lo fundamenta con razones de diferente índole, que ya hemos visto en los otros Padres: a) de orden moral; b) no son omnipotentes; c) sus esculturas o pinturas son pura materia; d) mueren, aunque algunos resuciten, y no tienen descendencia; e) no son ubicuos; f) los filósofos, o niegan, o no dan pruebas fehacientes de su existencia; g) las contradicciones de Homero, de Hesíodo, de los poetas dramáticos y de los historiadores son muestra de que son sólo ficción. Finaliza afirmando que todo lo que dicen los autores antiguos sobre los dioses, además de contradictorio, es conjetural y producto de la imaginación, pero no conforme a la verdad.

Argumenta, en efecto, a) que los llamados "dioses" no son tales sino hombres muertos (1.10), que practican acciones moralmente reprochables, por lo que no se les pueden considerar dioses, a saber, Crono se come a sus hijos, a Zeus lo alimenta una cabra en el monte Ida, a la que mató, desolló y cuya piel usó para revestirse; se casó con su hermana, fue un adúltero y corrompió a algunos jóvenes; b) no tienen poder: los hijos de Zeus son ejemplo de que están necesitados, pueden ser engañados y no les asiste la grandeza que cabría esperar en un dios: Heracles se quema

[26] Eusebio de Cesarea, *Historia Eclesiástica*, 4.20 y 24.
[27] Marcovich 1995.
[28] Tixeron 1918 : 58-59.

vivo, Dioniso es un borracho y un loco, Apolo tiene miedo de Aquiles, se enamora de Dafne y de Jacinto, que le engañan; Ares es perdición para los mortales, Ártemis es una doncella fugitiva, asesina y cazadora, que se enamora de Endimión, y las historias de Afrodita conocidas son. Los dioses griegos no son, pues, omnipotentes (1.9); c) sus imágenes son materia inerte: a la vista de las imágenes que llenaban las ciudades, critica Teófilo que los griegos rindieran culto a leños y a piedras, por más que algunas fueran trabajadas por Fidias (1.10); sobre las pinturas, cerámicas, o piedras en las que se representan las figuras divinas, afirma que mientras los artesanos las hacen, no las aprecian, pero cuando se venden, las adoran, tanto los compradores como también sus fabricantes y, como a los dioses, les hacen sacrificios y libaciones (2.2); d) los dioses de antaño tenían larga descendencia, pero ahora ¿dónde están sus hijos? Ya no nacen dioses, probablemente, elucubra nuestro autor, o porque están viejos y débiles o porque murieron y por eso no hay nuevos nacimientos, pues, de no ser así, los dioses, lo mismo que los hombres, tendrían que engendrar también hoy; pero si envejecen y mueren ya no son dioses, y en las genealogías de la mitología griega unos nacen de otros, y también algunos mueren (2.2-3); e) la ubicuidad es un atributo de los dioses, pero los dioses griegos carecen de ella. El Olimpo antes habitado por los dioses, ahora está vacío. Zeus, se nos dice, vivió en el monte Ida, pero ahora no sabemos dónde está. Antes no estaba en todas partes, sino en un punto de la tierra. ¿Murió en Creta? ¿Está allí enterrado? Sin embargo, el verdadero Dios no puede ser contenido por ningún lugar, pues el lugar sería mayor que él, y él lo contiene todo. Un ser que nace y muere no es un inmortal, si, además, no es ubicuo, no es un dios (2.3); f) los filósofos niegan la existencia de los dioses, pero en caso de que existieran, dicen los estoicos, no se preocupan de nada ni de nadie; el universo se rige por azar, dicen otros, y es increado: no existe, por tanto, un Dios creador. Platón defiende la existencia de un dios increado, pero para él también la materia ha existido siempre, por lo que ya no hay unicidad divina. Si comprobamos que la materia increada es mutable, también Dios podría serlo, pero el verdadero Dios, argumenta, es inmutable. El verdadero Dios, según Teófilo, es capaz de dar alma y movimiento a la materia y hacer a partir de ella un ser vivo racional (2.4); g) los poetas discrepan también en sus respectivas concepciones del origen del mundo: según Homero, el Océano es origen de los dioses, pero la realidad es que el Dios creador, que creó todas las cosas, creó también el agua. Deduce de ello Teófilo que los dioses de los griegos no son verdaderos dioses; según Hesíodo primero existió el mundo y luego los dioses y relata cómo Zeus venció a su padre Crono para señorear en todo el universo. Absurdo ve también que el vate invoque a las Musas, hijas de Zeus, para que le expliquen el origen del mundo, si ellas no existían aún cuando esto ocurrió (2.5). Si en el origen estaba el Caos y una cierta materia preexistente ¿quién la transformó y adornó? se pregunta Teófilo, al comentar la *Teogonía* de Hesíodo y ridiculiza a los hijos de los dioses primordiales: titanes, cíclopes y gigantes. También critica las historias mitológicas que aparecen

en el drama griego. Señala las incongruencias y contradicciones entre autores (2.8) y afirma que "escribir sobre lo incierto es como azotar al aire" (3.2). Critica a Evémero, que, después de hablar mucho de los dioses, acaba por decir que no existen (3.7). En oposición al enjambre de dioses de los griegos, propone al Dios único, del que hablaron Moisés y los profetas con mucha mayor coherencia.

En la tercera carta a Autólico sale al paso Teófilo de la crítica que se les hacía a los cristianos de tener una doctrina carente de antigüedad, por lo que se ve obligado a demostrar que la doctrina de los cristianos es más antigua que la de los paganos, pues no es sino cumplimiento de las profecías de la Biblia (3.12). Para ello va citando fragmentos de la Biblia y va mostrando cómo los mensajes de los profetas se cumplen en Jesús (3.16) y cómo Homero, Hesíodo y Orfeo aprendieron de la presciencia divina, es decir de Dios (3.17) y que Moisés fue unos mil años anterior a la guerra de Troya (3.21 y 29) y a Crono y Belo (Baal) y que la ley mosaica fue anterior a la de Licurgo, Dracón o Minos (3.23).

También va señalando todas las contradicciones de poetas y filósofos sobre la religión griega. Así, los poetas muestran los adulterios de los dioses y su antropofagia: Crono se come a sus hijos y Zeus a su esposa Metis (3.3). Zeus está "sediento de sangre humana", Atis, mutilado, Hera se casa con su hermano. También deifican a seres humanos como Antínoo. Y termina Teófilo: "todas estas historias son la risa de los hombres inteligentes". Por su parte, los filósofos hablan de dioses y enseñan ateísmo; hablan de la providencia y creen en el azar, hablan sobre la pureza y enseñan el adulterio. Platón dice que los dioses están compuestos de materia, o que sus almas pueden transmigrar incluso a seres irracionales; para Pitágoras, o para los estoicos, no se cuidan de nada. Nuestro autor trae a colación una cita de Protágoras de Abdera: "Sobre los dioses no puedo decir si existen o no existen" y las teorías de Evémero que negó que los dioses fueran dioses. Continúa refiriéndose a filósofos y poetas "y, los que así filosofan son convictos de ateísmo por sus propias doctrinas, promiscuidad y uniones ilícitas. Y se encuentra en sus escritos la antropofagia y honran a los dioses que han practicado estas cosas los primeros (3.7)". No pasa por alto la historia sobre Decaulión y Pirra y las piedras que el primero arrojaba por la espalda y que de ahí nacieron los hombres, ni evita su juicio crítico al tildar de "miserables, impíos y necios a los que escribieron estas cosas (3.18)". A ello opone el relato del *Génesis* sobre Noé y el diluvio (3.19), que considera mucho más razonable, pues no tuvo que inventarse el mito de Deucalión y Pirra ni el de Clímeno. Por tanto, concluye que los griegos no conocen la verdad porque su experiencia en las letras es reciente y porque no hacen ninguna referencia a Dios. Además, al perseguir a los cristianos, "perdieron la sabiduría de Dios y no encontraron la verdad (3.30)".

7. Conclusiones

Insertos en el ámbito cultural de la Segunda Sofística, los primeros Padres de la Iglesia utilizaron la mitología griega como el mejor instrumento para defender a los cristianos frente al Imperio Romano y para difundir sus doctrinas. Para defenderse de la acusación de ateísmo que se les hace desde el mundo pagano, se esforzarán en demostrar, apelando a los testimonios de poetas y filósofos, o que los dioses no existen, o que no se comportan como dioses, concluyendo que son los paganos quienes son ateos mientras los cristianos adoran a un Dios, creador único del Universo. Estos son rasgos comunes a todos los Padres apologetas. El orden que suelen seguir en sus exposiciones es: crítica a las cosmogonías, críticas al politeísmo y críticas a dioses en particular por sus comportamientos, pero además cada Padre añade algo específico. Las cosmogonías les dan pie para mostrar que no tienen un Dios Creador, eterno, que ni nace ni muere, y que sus elementos primordiales son materia, se transforman y están sometidos a la necesidad. La cosmogonía órfica que ofrece Atenágoras presenta figuras con aspecto monstruoso, que distan mucho de la belleza de dios. Las genealogías de dioses, propias del politeísmo, suponen nacimientos y también algunas muertes y el hecho de que estos personajes nazcan supone que también pueden morir, por lo que dejan de ser inmortales y les elimina su divinidad. Y en tercer lugar se suelen presentar los comportamientos de dioses en particular. No faltan nunca Crono y Zeus, parricidas, que se comen a sus hijos, se engañan y pelean entre ellos (Zeus ata a Crono y lo arroja al Tártaro). Zeus se caracteriza además por su vida adúltera, por sus relaciones incestuosas y por continuas metamorfosis llevado por sus pasiones amorosas. Pero también cada uno de los Padres toma de la mitología algo que le servirá para una explicación más personal. Aristides afirma que los dioses se inventaron para que los hombres justificaran ciertos comportamientos, pues, en teoría, lo que hacen los dioses debe imitarse, pero las acciones de los dioses transgreden la ley. Justino introduce la teoría de los *daímones* que desarrollará Atenágoras. Estos daímones son los hijos de los ángeles caídos y las mujeres, y traen asesinatos, guerras, adulterios y vicios al mundo de los hombres. Justino también busca afinidades entre ambas religiones y pone en paralelo relatos mitológicos con relatos cristianos. Específico de Justino es su teoría de que las historias míticas son imitaciones de las profecías bíblicas. Taciano, además de hacer énfasis en los comportamientos de los dioses y poner de manifiesto su falta de poder, les hace reflexionar a los griegos sobre los pueblos bárbaros como el cristiano para mostrarles su antigüedad y sus aportaciones. Hace también hincapié en que los relatos míticos no son alegorías sino historias reales y presenta una serie de seres mitológicos, como la Gorgona, Perseo, Pégaso y otros, cuya divinidad pone en entredicho. Como reflejo de que la mitología estaba en todas partes, ridiculiza a personajes que aparecen en Homero, repasa figuras que aparecen en el teatro, en las bellas artes, en la mántica y sobre todo en el Zodíaco. Específico de

Atenágoras sería el desarrollo de cómo los *daímones* pueden actuar en la materia, pero lo más interesante es su reflexión de cómo afectan a la mente humana, con lo que interioriza ciertos comportamientos y procesos mentales, basándose en la teoría de las pasiones de los estoicos. A la mitología griega une la intertestamentaria, que le permite explicar que los dioses no son sino las almas de los *daímones*, que pueden ser buenos o malos. Teófilo se centra más en las contradicciones que existen entre los poetas o los poetas y los filósofos, lo que le suscita muchas dudas. En suma, todos los Padres apologistas acuden a la mitología para mostrar la superioridad del Dios cristiano frente a los dioses del politeísmo grecorromano y para mostrar que los griegos merecerían más los calificativos de "ateos" que los cristianos.

BIBLIOGRAFÍA

ARAGIONE, Gabriella (ed.) (2015), *Taziano. Ai Greci. Testo greco a fronte*. Milán, Paoline Editoriale Libri.

BERNABÉ, Alberto (2008), "Teogonías órficas", en A. Bernabé y F. Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid, Akal, pp. 291-324.

GARCÍA BAZÁN, Francisco (2011), "Justino de Roma, el primer filósofo católico". *Teología y Vida*, 1-2, pp. 11-34.

GIULEA, Dragos-Andrei (2007), "The Watchers´Whispers: Athenagoras´s Legatio 25, 1-3 and the Book of the Watchers". *Vigiliae Christianae*, 61, pp. 258-281.

GONZÁLEZ CASADO, Pilar y POLO ARRONDO, Jesús (en prensa), "Las versiones siríaca y griega de la Apología 1.1-2 de Aristides de Atenas", en M. López Salvá, *En los albores del cristianismo*. Madrid, Rhemata.

GRANT, Robert M. (1955), "The chronology of the Greek apologists". *Vigiliae Christianae*, 9, pp. 25-33.

GRANT, Robert M. (1970), *Theophilus of Antioch: Ad Autolycum*. Oxford, Oxford Clarendon Press.

GRANT, Robert M. (1988), *Greek Apologists of the Second Century*. Filadelfia, The Westminster Press.

HANSON, Richard P. (1980), "The Christian Attitude to Pagan Religions up to the Time of Constantine the Great", *Aufstieg und Niedergand der Römischen Welt* II 23, 2. Berlín, Walter de Gruyter.

HENRICHS, Albert (2010), "What is a Greek God", en J. Bremmer y A. Erskine (eds.), *The Gods of Ancient Greece*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 19-40.

HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel (2007), *Tradición órfica y cristianismo antiguo*. Madrid, Trotta.

HORNER, Timothy J. (2001), *Listening to Trypho: Justin Martyr´s Dialogue Reconsidered*. Lovaina, Sterling.

LÓPEZ SALVÁ, Mercedes (ed.) (2010), *De cara al Más Allá: conflicto, convivencia y asimilación de modelos paganos en el cristianismo antiguo*. Zaragoza, Pórtico.

LÓPEZ SALVÁ, Mercedes (en prensa), "El valor de los mitos en Plutarco" en J. Clúa Serena (ed.), *Mythologica Plutarchea. Estudios sobre los mitos en Plutarco*. Madrid, Ediciones Clásicas.

MARCOVICH, Miroslav (1990), *Athenagoras Legatio pro Christianis*. Berlín, De Gruyter.

MARCOVICH, Miroslav (1994), *Iustini Martyris Apologiae pro Christianis*. Berlín, De Gruyter.

MARCOVICH, Miroslav (1995), *Tatiani Oratio ad Graecos. Theophili Antiocheni Ad Autolycum*. Berlín, De Gruyter.

MESTRE, Francesca (2013), "Luciano y Taciano: sobre el Más Allá y el juicio final". *Circe*, 17, pp. 49-66.

MORALES, José (1984), "La investigación sobre San Justino y sus escritos". *Scripta Theologica*, 16, pp. 869-896.

NASRALLAH, Laura (2005), "Mapping the World: Justin, Tatian, Lucian and the Second Sophistic". *Harvard Theological Review*, 98.3, pp. 283-314.

PARVIS, Sara y FOSTER, Paul (eds) (2007), *Justin Martyr and his Worlds*. Minneapolis, Fortress Press.

PÉREZ, Laura (2012), "La crítica a los dioses griegos como argumento apologético en la *Legatio* de Atenágoras". *Stylos*, 21, pp. 147-157.

POUDERON, Bernard (2005), *Les apologistes grecs du IIe siècle*. París, Le Cerf.

POUDERON, Bernard y DORE Joseph (1998) (eds), *Les apologistes chrétiens et la culture grecque*. París, Beauchesne.

BERNABÉ, Alberto (2008), "Teogonías órficas", en A. Bernabé y F. Casadesús (eds.), *Orfeo y la tradición órfica*. Madrid, Akal, pp. 291-324.

RIZZI, Marco (1993), *Ideologia e retorica negli 'exordia' apologetici: il problema dell' 'altro'*, Milán, Vita e Pensiero.

RUIZ BUENO, Daniel (1979), *Padres apologetas griegos* (s. II). Madrid, BAC.

TIXERON, Joseph, (1918), *Précis de Patrologie*. París, Gabalda.

TORRES PRIETO, Juana (2010), "Recursos retóricos en la polémica literaria entre cristianos y paganos (siglos II-V): el género del Diálogo", en M. López Salvá, (ed.), *De cara al Más Allá: conflicto, convivencia y asimilación de modelos paganos en el cristianismo antiguo*, Zaragoza, Pórtico, pp. 95-115.

TORRES PRIETO, Juana (2011) "La retórica como arma de propaganda y persuasión en la literatura polémica cristiana: el *Discurso contra los griegos* de Taciano" en G. Bravo (ed.) *Propaganda y persuasión en el mundo romano*, Madrid, Signifer, pp. 269-278.

VAN WINDEN, J.C. (1971), *An Early Christian Philosopher: Justin Martyr´s Dialogue with Trypho One to Nine. Introduction, Text and Commentary*. Leiden, Brill.

MITO, POLÍTICA Y SOCIEDAD: EL TEATRO Y LA POLIS

DELFIM F. LEÃO
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidad de Coimbra.

En el sistema de la polis, la implicación del ciudadano individual en tareas con impacto colectivo se extendía a todos los dominios de la actuación, en materia religiosa, política, militar, financiera, o incluso recreativa. A este nivel, destaca particularmente el fenómeno teatral, en cuanto fuerza viva que refleja intensamente la forma en que las esferas del *polítes* y del *idiótes* se cruzan e interpelan, acompañando así de cerca las tensiones y desafíos a los que la polis se va viendo sujeta, enfrentando a sus miembros, en el plano metafórico del pasado mítico de la tragedia o en la utopía indagadora de la comedia, con los grandes problemas del momento. Es sobre ese fenómeno sobre el que se tratará de hablar en este estudio a través de un acercamiento a algunos de los aspectos que contribuyen a acentuar la dimensión "política" del teatro, sea en el plano material de los bastidores del espectáculo, sea también a través del análisis concreto del fondo legal de una de las tragedias de Eurípides, que será evocado como un "estudio de caso" final[1].

1. *POLÍTES* E *IDIÓTES*

El ejercicio entregado y consciente de la ciudadanía exigía de cada *polítes* una implicación directa en los intereses de la ciudad, empeño que representaba un privilegio en relación a todos cuantos se encontraban excluidos, en mayor o menor grado, del uso pleno de aquel estatuto, pero que constituía también una obligación, de la cual algunos podían sentir la tentación de huir, para evitar, por ejemplo, el riesgo de participar en campañas militares, o de poner recursos propios al servicio de iniciativas comunes. Esta natural expectativa de implicación en las actividades de la polis es patente, por lo demás, en la propia creación del término más usual

[1] El análisis aquí propuesto retoma en lo esencial acercamientos anteriores, especialmente los estudios desarrollados en Leão 2011a, 2012a, 2012b, aunque sujetos a un proceso de adaptación y actualización para los objetivos del presente volumen. Quiero agradecer a los responsables de este volumen, y en particular a Marta González, por el excelente trabajo que han hecho al traducir mi estudio al español y por el cuidado que han puesto en su publicación. Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto "Rome our Home: (Auto)biographical Tradition and the Shaping of Identity(ies)" (PTDC/LLT-OUT/28431/2017), financiado por FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

para designar el estatuto de "ciudadano" — *polítes* —, precisamente por la estrecha ligazón que presupone con el concepto de ciudad-estado. Tal hecho no implica, necesariamente, que un ciudadano no pudiese ocuparse de cerca de sus intereses privados (*tà ídia*), pues ese era también un derecho que le asistía. Por lo demás, el resto de las fuentes muestra, con alguna frecuencia, que las nociones de *polítes* y de *idiótes* (en cuanto "ciudadano privado") pueden convivir de forma relativamente pacífica y hasta incluso ser tomadas como casi sinónimas, al punto de designar al ciudadano común, en cuanto "átomo" central del cuerpo cívico, cuya agregación a un grupo más vasto da origen a la colectividad (*tò koinón, tò demósion*) o, sencillamente, a la polis[2].

En efecto, el florecimiento de la ciudad-estado, siendo un bien para toda la comunidad, es también una situación que trae beneficios directos a cada uno de sus ciudadanos privados o *idiôtai*. Es eso mismo lo que Pericles procura subrayar en una de sus intervenciones, tal como aparece registrado en Tucídides (2.60.2-3):

> Yo creo que una ciudad que marcha bien en su conjunto beneficia más a los particulares (*idiôtai*) que una cuya prosperidad es la de sus ciudadanos (*polîtai*) individualmente considerados, pero que colectivamente falla. Una persona cuyos asuntos vayan bien individualmente, si se pierde su patria (*patrís*) no la acompaña menos en su perdición; pero si es desafortunado, se salva mucho mejor en la que es afortunada[3].

Las consideraciones de Pericles, hechas en un momento en el que los atenienses ponían en cuestión los primeros resultados de la estrategia seguida en la fase inicial de la Guerra del Peloponeso, diluyen, de manera muy clara, el riesgo de conflicto entre intereses públicos y privados. En realidad, es más beneficioso para los *idiôtai* que la ciudad viva en prosperidad como un todo, beneficiando así a todos los *polîtai* y fortaleciendo la idea de Estado. En efecto, si la polis vive un período de florecimiento, puede ayudar a cada ciudadano en particular a descubrir igualmente el camino de la prosperidad; por el contrario, si un grupo de *idiôtai* estuviese bien, pero la ciudad como un todo fuera destruida, también ese grupo acabaría por ser arrastrado a la desgracia colectiva. En otras palabras: el concepto de *idiótes* convive bien con el de *polítes*, en tanto la preocupación por el bienestar privado no se coloque por encima de los imperativos de la comunidad. Ese equilibrio no se pone en cuestión ni siquiera cuando los ciudadanos muestran un nivel diferente de implicación en la conducción de los asuntos de la polis. En efecto, sería de esperar que el ciudadano común participase en las reuniones de la asamblea, del consejo y de los

---

[2] La expresión "átomo del cuerpo cívico" está inspirada en la definición de Rubinstein 1998: 127. Más adelante (142), en ese mismo estudio, se puede encontrar un elenco de las fuentes que exploran la contraposición entre *idiótes* y polis o colectividad, si bien no forzosamente de forma negativa.

[3] Salvo que se indique otra cosa, todas las traducciones son del autor a partir del original griego. En las citas de Tucídides, se usa la traducción de Francisco Romero Cruz para Cátedra, 1988.

tribunales populares, aunque no todos tuviesen igual disponibilidad para ir a ocupar cargos de máxima responsabilidad, como sucedía, por ejemplo, con las funciones de arconte o de estratego. El *idiótes* daría preferencia a una actividad cívica más relacionada con aquellos órganos amplios, donde su intervención quedaría un tanto diluida en medio de la colectividad plural. Eso no impedía, obviamente, que el mismo *idiótes*, voluntariamente y en el uso pleno de sus funciones cívicas, tomase la iniciativa (*ho boulómenos*) de iniciar un proceso o de acusar a alguien ante los magistrados competentes. Su estrato sociológico lo volvía, al mismo tiempo, menos disponible para planear las políticas de la ciudad-estado y para asumir una posición de relieve *ex officio*, esto es, a través del desempeño de cargos formales. Es este pequeño matiz el que lo distingue del *polítes*, concepto que se adapta más al tipo de ciudadano comprometido y, por consiguiente, más apto para asumir la dirección de la polis. Esta mayor disponibilidad cívica mostrada por el *polítes* abre camino también a un primer grado de cierta especialización, que, en las fuentes, se traduce en el recurso a expresiones como *hoi politeuómenoi* ("los que administran la *pólis*") y, en especial, el término *rhétores*, para designar a ciudadanos más activos, colocando igualmente el acento en la capacidad para convencer a un auditorio a través del uso eficaz de la palabra[4].

Incluso así, durante la Época Clásica, estas esferas de actuación cívica se encontraban lo bastante próximas como para que la acción de *idiôtai* y de *polîtai* pudiese coincidir en el mismo tipo de obligaciones. Eso mismo se deduce, de forma clara, de la afirmación hecha en un discurso atribuido, aunque con dudas, a Demóstenes. Se trata de *Contra Aristogitón II* (26.5):

> Tal como piensan que los *idiôtai* les deben obedecer cuando se encuentran en el gobierno (*árkhein*), de la misma forma deben ellos obedecer con justicia las leyes (*nómoi*) que gobiernan (*árkhein*) la polis cuando ellos mismos se vuelven de nuevo *idiôtai*.

A pesar de establecer una jerarquía entre las personas que están ejerciendo un cargo formal (*árkhontes*) por indicación de la polis y el ciudadano común (*idiótes*) que debe obedecer a su gobierno, el pasaje hace evidente que el ejercicio de funciones es efímero y que la real soberanía es la de la ley (*nómos*), por lo que idénticas obligaciones de obediencia vincularán a esas personas tan pronto recuperen el papel más anónimo de *idiôtai*. Sin embargo, este equilibrio va ser perturbado, de forma creciente, por el debilitamiento de la dinámica de la polis, que abrirá camino a la profesionalización al nivel político y al concomitante alejamiento del ciudadano común de los asuntos de la ciudad-estado. Esa evolución se verá marcada también por intensos conflictos armados e ideológicos, que dejarán marcas profundas en la

[4] Vid. la argumentación de Rubinstein 1998: 128-139, así como la indicación de las ocurrencias de estas expresiones en las fuentes, 142-143.

sociedad, al mismo tiempo que irán permitiendo revelar personalidades de elevada estatura política y moral, aunque no desprovistas de controversia. Como era de esperar, el teatro no podía de forma alguna permanecer ajeno a esta realidad que caracterizaba su contexto histórico de producción.

2. El teatro griego en cuanto fenómeno político

Aunque los orígenes del teatro griego continúen suscitando dudas y discusiones, hay un dato que marcará de forma indeleble la experiencia dramática griega, en lo que a la tragedia y a la comedia antigua respecta: su naturaleza "política", esto es, la relación viva y comprometida con la realidad de la polis democrática ateniense, de la que constituyó simultáneamente reflejo, apología y ponderación crítica. Es, por tanto, legítimo esperar que, aunque sin perder de vista la realidad intemporal del universo dramático plasmado en cada pieza y válido por sí mismo, las circunstancias históricas que rodearon la creación y representación del teatro griego, en su contexto original de producción, puedan haber tenido algún peso en la forma en que las obras fueron entendidas por los espectadores atenienses. Así podía haber sucedido, por ejemplo, con la *Orestía* de Esquilo y las reformas de Efialtes, que reducían los poderes del consejo del Areópago, o con la *Medea* de Eurípides y la ley de ciudadanía presentada por Pericles, que vino a limitar el acceso al estatuto de ciudadano[5].

Aun así, si es legítimo hablar de un horizonte legal que sirva de referente para el teatro griego, importa no confundir esa manifestación de la energía vital de la polis con la mera expresión artística de una eventual ideología política. Una operación de esa naturaleza estaría expuesta a un doble error: por un lado, sugerir que el teatro griego estaba al servicio de la propaganda ideológica; por otro, y como consecuencia del primero, reducir la concepción del poderoso fenómeno dramático a un afloramiento circunstancial de agendas políticas. En efecto, ni los trazos de esa ideología propagandística son detectables de forma clara (incluso en la comedia antigua, que cultiva, por la propia naturaleza del género, una relación más directa y declarada con la realidad política del momento), ni el teatro griego alcanzaría la perennidad e importancia que lo caracterizan si fuese entendido como simple manifestación artística al servicio de determinado régimen o gobernante. La consideración del horizonte legal y político del drama antiguo extiende los niveles de interpretación del fenómeno teatral, pero no puede ser usada hasta el punto de adul-

[5] Vid. el análisis de Leão 2005a, para el caso de la *Orestía*, y Leão 2006 y 2018a, para el de *Medea*. Para un conjunto de estudios centrados en el análisis del horizonte legal del teatro griego, vid. el volumen coordinado por Harris, Leão & Rhodes 2010. A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación, Meier 1988 sigue siendo una lectura muy provechosa para la relación entre polis y tragedia. Vid. también Fialho 2010, que analiza los contextos de afirmación ritual de la ciudadanía y de la identidad helénica a la par que la conciencia de alteridad que el teatro también claramente explora.

terar o maniatar la libertad creativa y crítica de los dramaturgos atenienses. La dimensión política del drama griego debe, al contrario, ser entendida como expresión de la implicación del individuo en los intereses y asuntos de la colectividad, de la polis, sin ignorar las tensiones emanadas de la propia evolución en la forma de entender la pertinencia de esa misma implicación. Es cierto que el teatro mostró una dimensión intemporal, al colocar en escena cuestiones que tienen que ver con los propios dramas de la existencia humana, que son de todos los pueblos y de todos los tiempos. Hay, por tanto, que mirar también al contexto original de representación, el cual, aunque dejando vestigios más efímeros, no debe ser descuidado, por aportar informaciones que, tomadas en la debida proporción, pueden ofrecer interesantes claves interpretativas, con frecuencia hábilmente fundidas con la naturaleza proteica y multiforme del mito.

En términos globales, estos variados elementos contribuyen todos, en realidad, a entender la esencia de lo que se ponía en escena: la experiencia de la vida en democracia. Lo muestra de forma clara la comedia de Aristófanes, por ejemplo, no solo en la intensidad con la que se atreve a atacar a las figuras políticas del momento, sino también en la forma en que procura encontrar (en el plano de la utopía, o en el campo de la iniciativa privada) soluciones para un conflicto fratricida y ruinoso, como sucedía con la Guerra del Peloponeso, en el último cuarto del siglo V a.C. Lo ilustra igualmente la tragedia, como antes se decía a propósito de la *Orestía* y de la *Medea,* incluso cuando el asunto remite a un pasado mítico o (proto)histórico, pues el mito tiene, precisamente, la ventaja innegable de estimular la reflexión crítica sobre problemas actuales a través de un efecto de distanciamiento, visible, a pesar de todo, más en aspectos accesorios del drama que en el núcleo de las grandes cuestiones evocadas.

Incluso así, conviene no olvidar que la dimensión cívica del teatro se ligaba también a decisiones mucho más prácticas, que tenían que tomarse bastante antes de surgir la magia del espectáculo. Se iniciaba con el propio momento escogido para las representaciones — los festivales dionisíacos —, que Atenas supo integrar en las manifestaciones de la religión oficial, eliminando, por esta vía, en un culto potencialmente peligroso y perturbador del orden público, el riesgo de descontrol. Por otro lado, los festivales dramáticos eran también, en sí mismos, un *spectaculum* de la propia ciudad, ofrecido a los muchos extranjeros que la visitaban, en particular con motivo de las Grandes Dionisias. Por tanto, no será descabellado afirmar que el teatro constituía también una poderosa arma diplomática y de negociación, en cuanto símbolo de desarrollo de la civilización y exhibición del perfeccionamiento artístico alcanzado por Atenas.

Político era, igualmente, el proceso de financiación de los festivales. En efecto, la manera en que se preparaba y financiaba el festival dramático constituyó una expresión notable del espíritu propio del sistema de la polis, pues la mayoría de los

gastos era soportada no por el estado, sino por los ciudadanos con más bienes[6]. Era, además, uno de los factores que determinaba de forma clara la calidad final del espectáculo[7]. La obligación de afrontar los gastos ligados a los festivales dramáticos era llamada coregía (*khoregía*) y era uno de los diferentes tipos de servicios públicos prestados por particulares — como pagar el equipamiento de un navío durante un año (trierarquía), o el entrenamiento de un equipo de atletas para una prueba (gimnasiarquía). Estas tareas se denominaban globalmente liturgias (*leitourgíai*), o sea, un tipo de impuestos especiales que el sistema democrático imponía a los ciudadanos más acaudalados[8]. Por regla general, la coregía era evitada por la clase litúrgica, por ser un encargo pesado, pero, cuando el nombramiento para esa función era inevitable, podía ser usado como rampa de lanzamiento para la promoción de la imagen personal (especialmente por quien alimentase ambiciones políticas), aunque, en exceso, pudiese acarrear la propia ruina financiera del promotor. En efecto, los encargos eran muy elevados, aunque pudiesen variar, ya que las Leneas, por ejemplo, salían más baratas que las Grandes Dionisias. Los gastos de un solo festival eran equivalentes a los de un décimo de toda la flota durante un año, incluso en tiempo de guerra. Parece así justificado el comentario de Plutarco[9], al afirmar que Atenas había gastado más dinero en representar los dramas de figuras como Edipo, Medea y Electra que en defender el imperio y combatir a los Persas[10].

3. Dinámicas de inclusión y de exclusión cívica

A mediados del siglo V a.C., en un momento en el que el poderío ático y el régimen democrático alcanzaron, por así decir, su punto de equilibrio más notable,

---

6 Y a veces también por los metecos, que podían costear los gastos de montaje del espectáculo, aunque solamente en las Leneas, un festival más casero. Es decir, incluso para prestar un servicio al estado y a la población, había una diferencia clara entre el estatuto del ciudadano de pleno derecho y el de un extranjero con mera autorización de residencia. Cf. escolio a Aristófanes, *Pl*. 954.

7 Vid. Csapo & Slater 1998: 139-157, que ofrecen un marco muy útil sobre el problema, acompañado de los testimonios antiguos más pertinentes para la cuestión. Vid. también Oliveira 1991: 5-20. El trabajo de Castiajo 2012 constituye el estudio más completo sobre esta materia en lengua portuguesa.

8 La pertenencia a la clase litúrgica obedecía a parámetros de propiedad, accesibles solo a un porcentaje muy reducido de la población, pues incluso la liturgia más baja obligaba a posesiones de referencia superiores a lo que un trabajador especializado podía esperar ganar durante toda la vida. Para más detalles, vid. Csapo & Slater 1998: 139.

9 *Sobre la gloria de Atenas*, 348d-349b.

10 El sistema de *khoregía* fue eliminado en el último cuarto del siglo IV a. C., probablemente durante el gobierno oligárquico de Demetrio de Falero, que substituyó los *khoregoí* característicos de la democracia por un magistrado electo anualmente, designado con el término *agonothétes*. La atribución de esta medida a Demetrio de Falero es objeto de gran debate. Por ejemplo, O'Sullivan 2009: 168-185, mantiene que la *agonothesía* fue introducida en 307/6 a.C., juntamente con la "restauración" del régimen democrático, tras la destitución de Demetrio; por el contrario, Banfi 2010: 175-181, piensa que Demetrio tenía buenas razones para redefinir (o incluso eliminar) el sistema litúrgico, teniendo en cuenta los riesgos que implicaba para la estabilidad social — una amenaza que ya había sido observada por Aristóteles (*Pol*. 1309a11-19). Vid. también Leão 2018b: 455-456. Sobre la *khoregía*, vid. Wilson 2000.

Pericles presentó una propuesta legislativa que parecía implicar (y ciertamente implicaba) un cierto retroceso en el ensanchamiento del acceso al poder que, al menos desde Solón, había venido caracterizando de forma creciente a la sociedad ática. Su ley sobre la ciudadanía, de 451/50 a.C., obligaba a que ambos progenitores fuesen ya ciudadanos como condición para que ese mismo estatuto pasase a su prole. Esta medida está mencionada brevemente y con lagunas en la *Constitución de los Atenienses*[11]. El autor del tratado justifica la medida como una forma de controlar el "elevado número de ciudadanos", lo que parece ser un indicio claro de que los atenienses pretendían circunscribir a un círculo de personas menos amplio las prerrogativas cívicas que se otorgaban por el gobierno democrático. En efecto, la democracia del siglo V a. C. había extendido, como ningún otro régimen, la base de participación de la soberanía popular, pero no podía aumentar indefinidamente el número de ciudadanos, pues de otra forma correría el riesgo de poner en cuestión la propia naturaleza de una democracia directa y participativa, así como el apetecible acceso al reparto de los beneficios[12]. Al mismo tiempo que el concepto de ciudadano se pulía y crecía la importancia del Ática en la Hélade (haciendo más apetecible el estatuto de *polítes* ateniense), aumentaron también los escollos a la inclusión directa de nuevos miembros de pleno derecho, perfeccionándose, por consiguiente, las formas de exclusión.

3.1. Ciudadanía y autoctonía

La supremacía de Atenas dentro del mundo griego era una de las consecuencias más visibles de la Sinmaquía de Delos. Creada en 477 a. C., todavía al calor de las Guerras medo-persas, la Sinmaquía de Delos comenzó siendo una alianza voluntaria de las ciudades del Egeo y de Asia Menor con Atenas, con el objetivo de defender los intereses griegos y mantener las fuerzas persas a distancia. Sin embargo, esa confederación permitió a la ciudad de Atenas establecer un verdadero imperio económico, basado en el poder y en la eficacia de la flota, y extender su influencia política, favoreciendo la instauración de democracias en las *póleis* aliadas. Pero, a medida que el tiempo fue diluyendo la urgencia de la amenaza medo-persa que había justificado la creación de la Sinmaquía de Delos, Atenas necesitó encontrar otras formas de fundamentar, en el plano ideológico, no solo la supremacía moral del régimen democrático, sino también el carácter natural y necesario de su hegemonía militar, política y económica. Es a esa doble búsqueda de legitimación interna y externa a lo que el mito de la autoctonía[13] vino a responder, comenzando a

---

[11] *Ath.* 26.4.

[12] Entre esos beneficios se encontraba la mistoforia, esto es, el pago por el desempeño de determinados cargos públicos — medida que se encontraba en vigor posiblemente hacía ya algunos años y que había sido propuesta por el mismo Pericles. Sobre esta cuestión vid. Ferreira & Leão 2010: 193-199.

[13] "Autoctonía" es un término de creación moderna, pues los griegos nunca llegaron a usar este sustantivo abstracto, utilizando solo *autókhthon* y la forma de plural *autókhthones* para designar el concepto ahora

afirmarse a lo largo del siglo V a. C., probablemente poco tiempo después de que Pericles hubiera hecho aprobar la ya mencionada ley relativa al derecho de ciudadanía[14]. A pesar de que el mito de autoctonía llegó a ser particularmente distintivo de los atenienses, la verdad es que otras *póleis* lo reclamaban también para sí. Por lo demás, en un pasaje muy interesante, Diodoro Sículo piensa incluso que todos los pueblos tendían a cultivar esa visión idealizada del pasado, fueran griegos o bárbaros (1.9.3):

> Sobre la antigüedad del género humano existe controversia no solo entre los Helenos, sino también entre muchos pueblos bárbaros, pues dicen de sí mismos que, entre todos los hombres, son ellos los *autókhthones* y los primeros inventores de cuanto es útil para la vida, e incluso que fueron los hechos realizados por ellos los primeros en el tiempo que fueron merecedores de registro.

Diodoro es un autor que escribe en el siglo I a. C., en un período, pues, en el que el término *autókhthon* ya llevaba varios siglos utilizándose, siendo su sentido más neutro el que correspondía a decir de alguien que era "natural de la tierra" o "nativo". La interpretación metafóricamente más fuerte, y registrada sobre todo a partir de finales del siglo V a. C., es la de "nacidos de la propia tierra" como forma de designar a los que "habían brotado del propio suelo", estableciendo así una ligazón directa de filiación con el suelo patrio[15]. Pero, en un estudio muy citado a propósito de estas cuestiones, Rosivach[16] demostró que *autókhthon* no tenía inicialmente ese significado, siendo al principio usado para designar a un pueblo que, desde tiempos inmemoriales, "habitaba siempre un mismo suelo", es decir, que nunca fue colono o invasor. De ese concepto de "estar fijado desde hace mucho tiempo en un mismo lugar" derivaron después otras implicaciones, que se encuentran, por lo demás, reflejadas en el texto de Diodoro citado más arriba: la idea de que un pueblo era el "primer inventor" (*prôtos heuretés*) de las varias *tékhnai*, del cultivo de la tierra y el grano (conquista inseparable del abandono del nomadismo), capaz de llevar a cabo hechos reseñables y registrarlos para la posteridad — capaz, en suma, de hacer todo aquello que distingue y marca un estadio de civilización más avanzado.

Todas estas cualidades positivas remiten a un patrón de civilización que fácilmente se identificaría con el nivel cultural de Atenas, aunque las primeras ocurrencias de este término, aplicado a un pueblo, no fueran todavía usadas para designar

---

en análisis. Vid. Miller 1982: 13. En el análisis del concepto de autoctonía se retoman, esencialmente, los argumentos usados en Leão 2011a; 2018b.

[14] Vid. Rosivach 1987: 294-297; Bearzot 2007: 9-13; Blok 2009: 256-263. Eso no significa que la idea de la ligazón entre los atenienses y el imaginario ctónico no tuviese un tratamiento, a nivel del culto, ya bastante anterior, como sucedía con la figura de Cécrope y, en especial, con las de Erecteo y de Erictonio, entendidos en el plano del mito como antepasados de los atenienses. Sobre esta cuestión, vid. Loraux 1984: 35-73; Valdés Guía 2008.

[15] En esta acepción, puede ser usado como sinónimo de *gegenés* (e.g. Platón, *Soph.* 247c; 248c).

[16] Rosivach 1987: 297-301.

al Ática. En efecto, esas referencias surgen en los relatos históricos de Heródoto y de Tucídides, pero es significativo que ninguno de estos autores aplica la denominación de *autókhthones* a los atenienses, tal vez por tener una conciencia clara de que en la región ática había un buen núcleo de antiguos inmigrantes (*epélydes*) de otras tierras[17]. Aun así, Heródoto pone en boca del embajador ateniense en la Siracusa del tirano Gelón la afirmación de que los atenienses (7.161) "eran el pueblo más antiguo y el único, entre los Helenos, que no había cambiado de lugar". Y Tucídides afirma también que, "el caso es que desde épocas remotísimas el Ática, por la pobreza de su tierra, fue habitada siempre por los mismos hombres sin ser afectada por perturbaciones"[18]. Es decir, aunque ninguno de estos historiadores aplique el término *autókhthones* a los atenienses, lo cierto es que no dejan de reconocer que este pueblo reúne las condiciones para responder en esencia al concepto en su acepción inicial: ser un pueblo antiguo que había vivido siempre en el Ática. El hecho de que en la sociedad ateniense hubiera elementos que eran, por el contrario, *epélydes*, no afecta a la naturaleza del *éthnos* ateniense en conjunto y permite dar espacio a una cierta capacidad de inclusión total[19] (registrada tanto a nivel histórico como mítico), de la misma forma que abre camino a grados parciales de exclusión y de inclusión, como sucede, por ejemplo, con la situación de extranjeros y metecos (vid. infra 3.2).

Por tanto, de una utilización a veces incluso obstinada del término *autókhthones* para designar a los atenienses en cuanto pueblo que "habitaba desde tiempos inmemoriales el mismo lugar", el concepto sufrió una expansión que daría al mito de la autoctonía un sentido más idealizado y propagandístico, traduciéndose en la acepción altamente metafórica de un pueblo que "brotó del propio suelo patrio". A esa evolución contribuyó también la tradición que, ya en Homero (*Il.* 2.546-548), hacía de los atenienses un pueblo descendiente de Erecteo — figura que, tal como Erictonio, contribuyó a una fuerte conexión con la idea de "nacer del suelo". Aunque este mito sea independiente de la autoctonía y conociese una extensión bastante más antigua en el plano del culto y en los motivos pictóricos utilizados en la cerámica ática, habría contribuido a ampliar la lectura del término *autókhthon*, al favorecer la idea de una ligazón congénita con la tierra.

---

[17] Blok 2009: 251-252, 254-255 y 263-264, ya registra y avanza esta posible explicación para la aparente "reluctancia" de Heródoto y Tucídides a la hora de designar a los Atenienses como *autókhthones*. Por lo demás, Heródoto (1.144-147) comenta con acentuada ironía el carácter mixto de la población jónica, que se gloriaba, por el contrario, de tener una ascendencia pura.

[18] 1.2.5. Por el contrario, los dorios habían conquistado el Peloponeso ochenta años después de la Guerra de Troya, guiados por los Heraclidas; cf. Tucídides, 1.12.3.

[19] Por lo demás, que esa conciencia histórica había cristalizado en la propia matriz civilizadora ática, lo muestra el hecho de que, en el plano del mito, los atenienses gustaran de representarse como un pueblo acogedor y con elevado sentido de la justicia, receptivo por consiguiente a socorrer y a integrar elementos que habían sido rechazados por otras sociedades — como el universo de la tragedia ilustra de forma insistente. Vid. Forsdyke 2005: 234-239.

En este proceso de amplificación semántica, tuvieron también un papel importante los discursos fúnebres (*epitáphioi lógoi*), precisamente por la forma en que conjugan un momento de gran tensión emocional colectiva con la necesidad de exaltación patriótica y el simbolismo de devolver los cuerpos de los soldados caídos a la tierra nutricia[20]. Este tipo de oratoria política y epidíctica parece haber sido bastante cultivada, aunque casi todos esos discursos se hayan perdido. De aquello que se conserva, tiene un interés particular la famosa oración fúnebre que Tucídides (2.35-46) pone en boca de Pericles, así como los *Epitáphioi* atribuidos a tres de los oradores del canon: Hipérides 6, Demóstenes 60 y Lisias 2 — aunque estos dos últimos son considerados frecuentemente, pero no de forma unánime, trabajos espurios[21]. A estos hay que añadir el *Menéxeno* de Platón, un trabajo interpretado como una especie de *tour de force* al cual se atribuyen generalmente propósitos paródicos, pero que, incluso así, no dejará de constituir un ejemplo válido de los *tópoi* explorados en las estrategias de glorificación de Atenas.

Para los objetivos de este estudio, no cabe ahora evocar en detalle los momentos que marcaron la evolución del término *autókhthon*, el cual, cuando aparece en estos contextos, a pesar de seguir manteniendo el sentido inicial de "habitar desde siempre en el mismo lugar", aparece también con frecuencia en la acepción extensa de "brotar de la tierra"[22]. Aun así, vale la pena recordar un pequeño pasaje del *Epitáphios* atribuido a Demóstenes, pues constituye un ejemplo revelador de la forma en que los varios temas ligados al mito de la autoctonía se interconectan (60.4):

> La nobleza (*eugéneia*) de estos hombres ha sido reconocida, desde tiempos inmemoriales, por la humanidad entera. Pues cada uno de ellos y de sus antepasados más remotos puede trazar la ascendencia, uno a uno, no solo al padre biológico, sino también a toda a patria (*patrís*) en común, a la cual se dice que pertenecen como *autókhthones*. En efecto, solamente ellos, entre toda la humanidad, brotaron de ella y, después de habitar en ella, la pasaron a sus descendientes. Por eso, con justicia se puede asumir que los que vinieron como emigrantes (*epélydes*) a estas polis y se llamaron ciudadanos iguales (*polîtai hómoioi*) son, en verdad, comparables a hijos adoptivos (*eispoietoí paîdes*), en cuanto aquellos son ciudadanos legítimos (*gnésioi polîtai*), nacidos de la propia patria.

El orador empieza diciendo que el origen común viene dado no tanto por el suelo, sino por la propia *patrís* de la cual brotaron, o en la cual siempre vivieron (pues en este caso *autókhthones* parece oscilar entre los dos sentidos básicos). El orador hace después una comparación entre esos verdaderos hijos de la patria, na-

---

[20] Aunque en un contexto diferente, Isócrates expresa de manera paradigmática esta noción (*Panegírico*, 4.25: "a nosotros solo, entre los Helenos, cabe llamar nodriza, patria y madre a la propia [tierra]").

[21] Cohen 2000: 94-95 y n. 99.

[22] Cohen 2000: 96-102 presenta una sugerente síntesis de las principales variantes que aparecen en estos textos.

cidos de forma legítima (*gnésioi polîtai*) y los hijos de antiguos emigrantes (*epélydes*), los cuales, incluso siendo considerados ciudadanos de igual estatuto jurídico (*polîtai hómoioi*), parecen estar efectivamente colocados en un estadio un poco inferior, como si fuesen hijos adoptivos (*eispoietoí paîdes*). Ahora bien, es interesante notar que, en esa relación dialógica con el pasado distintivo de una ascendencia pura, el orador inscribe también una serie de tres principios, marcados por la lógica de la exclusividad: brotar de la propia tierra, habitarla con una conciencia de plena legitimidad y, finalmente, transmitirla a los descendientes que brotaron de esos mismos ciudadanos. Esta idea de una ligazón a la tierra con un sentimiento de propiedad, no ha merecido, por regla general, la atención debida de los estudiosos que han abordado la cuestión de la autoctonía, aunque sea un aspecto igualmente importante, incluso por la manera en que permite aclarar ciertas peculiaridades relacionadas con la posesión de la tierra (*énktesis*), un derecho connotado también fuertemente con una inclusión parcial de metecos y extranjeros, que podía (o no) conducir a la concesión final del estatuto de ciudadanía.[23]

3.2. Derecho de *énktesis*

Una de las formas de inclusión incompleta de extranjeros consistía en concederles el estatuto de meteco. En los estudios más recientes, el meteco ha dejado de ser visto como alguien que disfruta de una posición privilegiada entre los extranjeros con autorización de residencia, para ser identificado con un *xénos* que ha optado por fijar el domicilio en una nueva polis (*xénos métoikos*, o simplemente *métoikos*). En consecuencia, el registro en calidad de meteco no será tanto un privilegio que se espera alcanzar, sino más bien una formalidad que se vuelve forzoso observar para estancias prolongadas, obligación que acabaría por ser extensible, por lo demás, a los propios esclavos liberados[24]. Esta forma de entenderlo se refleja en la propia interpretación del término *métoikos*, que debe traducirse, no tanto atravesado por el principio de hospitalidad ("alguien que fija la residencia entre nosotros"), sino más bien con las tonalidades más neutras de "alguien que cambia de residencia" y que es, en suma, un "inmigrante". Desde el punto de vista jurídico, el *métoikos* no era un ciudadano, pero tenía la ventaja de estar legalmente integrado en la comunidad y, por eso, sería de esperar que gozase de un grado de protección superior al de un *xénos* no residente[25].

Incluso así, una polis podría también optar por conceder algunos privilegios especiales a extranjeros (que no siempre tendrían ya el estatuto de metecos). Entre

---

[23] Esta noción se encuentra claramente operativa en el *Ión* de Eurípides, una tragedia que explora de manera muy crítica las contradicciones del mito de autoctonía, precisamente por los niveles de exclusión que puede promover. Sobre esta cuestión, vide infra 4.

[24] Whitehead 1977: 6-10; Todd 1995: 195.

[25] Si bien las fuentes no siempre aclaran de qué tipo de extranjero están hablando, dificultando así la identificación de los límites legales precisos del estatuto de *métoikos*.

esas marcas de distinción hay dos que destacan por las consecuencias prácticas que acarreaban: la *isotéleia* y la *énktesis*. La *isotéleia* ("igualdad en el pago de impuestos") convertía a los metecos en semejantes a los ciudadanos en el pago de tasas y tal vez implicase también la exención del *metoíkion*, con el significado que eso tendría, más al nivel simbólico que financiero[26]. Es posible que los metecos pudieran ser recompensados igualmente con la exención total de impuestos (*atéleia*), pero esta disposición sería de aplicación muy rara. El segundo aspecto que merece destacarse tiene que ver con el derecho a tener bienes inmuebles (*énktesis*) en territorio ático. En principio, solo los ciudadanos de pleno derecho gozarían de esta prerrogativa, por lo que los metecos podrían solamente ser arrendatarios. La concesión del derecho de *énktesis*, fuese de tierra y de casa, o solo de casa, revestía, por tanto, un poderoso valor emblemático. Había además otros títulos distintivos, que tenían un significado honorífico y no implicaban, por sí mismos, la atribución de privilegios, si bien estos pudiesen también ser concedidos de forma indirecta. Es lo que sucede con los estatutos de *euergétes* ("benefactor") y *próxenos* ("huésped público"). El segundo término consistía, originariamente, en el nombramiento oficial de un representante local de los intereses extranjeros, en cierta manera comparable a un cónsul, pero con la diferencia de que continuaba viviendo en su polis de origen. Sin embargo, a lo largo del siglo IV a.C., fue usado de forma creciente como simple título honorífico concedido a metecos residentes en Atenas[27].

Entre estos privilegios, la *isotéleia* y la *énktesis* correspondían, en la práctica, a elementos característicos del estatuto de *polítes*, pero que podían ser concedidos de forma independiente e incluso constituir etapas en una eventual concesión futura de ciudadanía plena[28]. Atendiendo a la enorme importancia económica que los extranjeros y en especial los metecos tenían en ciudades abiertas al comercio, como Atenas, llega a parecer contradictorio que esas personas no tuviesen capacidad para obtener el derecho de propiedad sobre casas y tierras, viéndose así impedidas, por ejemplo, de contraer préstamos con garantía real sobre esos mismos bienes[29]. De ahí que un autor como Jenofonte (*Vect.* 2.6) pueda sugerir que una de las formas de hacer a Atenas más atractiva para los visitantes sería conceder con más facilidad el

---

[26] En Atenas, el *metoíkion* era un impuesto propio de los metecos, de doce dracmas anuales para el hombre y de seis para la mujer, cuyo incumplimiento podía llevar a la esclavitud. Esta posibilidad de esclavitud por deudas muestra que los metecos no poseían la misma protección legal que los ciudadanos. La severidad del castigo debe de justificarse, no por el montante del impuesto (que era relativamente bajo), sino por su carácter simbólico, en cuanto señal visible de la posición subordinada del meteco — además de que el impago del *metoíkion* podía ser interpretado como una tentativa velada de usurpación de ciudadanía. Vid. Whitehead 1977: 75-76.

[27] Para un listado de estos y de otros privilegios menores atribuidos a extranjeros, vid. MacDowell 1978: 78-79. Sobre el estatuto del próxeno, vid. Ferreira 2004.

[28] Meyer 1993: 113 n. 41; Lambert 2006: 115-116.

[29] Harrison 1968-1971: I.237-238. Un poco antes (p. 153), el mismo estudioso destaca que ningún *xénos* o *métoikos* podía recibir un bien inmueble por testamento, a menos que le hubiese sido concedido el privilegio de la *énktesis*.

derecho de *énktesis* a los metecos[30]. A pesar de que las inscripciones registraron con alguna frecuencia la concesión del derecho de *énktesis*, lo cierto es que las póleis encaraban la concesión de ese privilegio como una excepción[31]. Por otro lado, el hecho de que las inscripciones reflejen la preocupación por registrar que el derecho era concedido a determinada persona y "a sus descendientes" ha sido interpretado como señal de que ese derecho no se volvía automáticamente hereditario — lo que constituye un indicio más de su carácter restrictivo y extraordinario.

Una limitación de este tipo en lo que respecta a los derechos de propiedad debe entenderse, precisamente, en el marco de la importancia simbólica atribuida a la posesión de la tierra, de la que el mito de autoctonía constituye probablemente la expresión más paradigmática. En efecto, las variadas interpretaciones de *autókhthon* antes analizadas, en el caso específico de Atenas, insisten en la idea de que el estatuto de un *polítes* de ascendencia pura se asentaba en una ligazón primordial, continuada e incluso congénita, entre el ciudadano y el suelo patrio, que puede por eso ser visto como "tierra-madre", sea porque alimentó a sus hijos desde el nacimiento, sea porque está dispuesto a recibirlos de nuevo en su seno después de muertos. Y esto es válido, ya se interprete *autókhthon* como "el que vive en la misma tierra desde hace mucho tiempo", o, en la versión más elaborada, como "el que brotó del propio suelo". El pasaje del discurso fúnebre atribuido a Demóstenes (60.4) y comentado en la sección anterior, es un claro ejemplo de esto mismo. Y el *Menéxeno* de Platón, incluso a pesar de su naturaleza paródica, está profundamente permeado por este imaginario[32]. Por eso, vale la pena citar un pequeño pasaje de esta última obra, por ser particularmente ilustrativo de la relación implícita entre ciudadanía, autoctonía y posesión de la tierra (237b-237c):

> En lo que se refiere a la nobleza de nacimiento (*eugéneia*), su primera reivindicación es que, en origen, sus antepasados (*prógonoi*) no eran inmigrantes (*épelys*), ni sus hijos podían ser vistos como extranjeros (*metoikeîn*) en esta tierra, por haber venido de otros lugares; al contrario, son *autókhthones* habitando y viviendo en su verdadera patria. Y no fueron alimentados por cualquier madrastra (*metryiá*), como sucede con otros, sino por la tierra-madre (*méter khóra*) donde habitan, la cual los engendró y alimentó y que hoy, en la hora de su muerte, los acoge de nuevo en el seno del hogar. Y es de justicia que comencemos por honrar a esa madre (*méter*), pues al hacerlo estamos igualmente honrando la nobleza de nacimiento (*eugéneia*) de estos héroes.

[30] La inscripción nº 77, datada en 338/7 a. C., transcrita y analizada por Rhodes & Osborne 2003: 380-384, constituye un ilustrativo ejemplo de esa práctica, con frecuencia concedida en conexión con el estatuto de *próxenos*. Para otros ejemplos de concesión de *énktesis*, vid. ib. inscripciones nº 75, 94 y 95. Pečirka 1966 es el estudio de referencia sobre la fórmula de concesión de la *énktesis*.

[31] Biscardi 1982: 189-190.

[32] Cf. 237a-238d.

Incluso concediendo que Platón tiene por objetivo satirizar los *tópoi* corrientes en esta estrategia de glorificación de Atenas, en especial en contexto fúnebre, aún así el texto no deja de ser ilustrativo del imaginario real que le sirve de referencia, pues la parodia solo funciona cuando existe un modelo efectivo con el cual pueda establecer una relación dialógica. Y ese modelo remite a la importancia que la noción de una relación privilegiada con la tierra nutricia tenía en el imaginario griego en general y en el ateniense en particular. Y si es innegable que esa idea se desarrolló al servicio de la propaganda política e ideológica en el mito de autoctonía, su presencia puede detectarse también en el substrato sociológico que justifica una prerrogativa específica del estatuto de *polítes*: el derecho de poseer tierra y los bienes que en ella se asientan (las casas), así como la capacidad de transmitirlos a los descendientes. Eso ayuda a entender la relevancia atribuida a la *énktesis*, que solo era concedida a elementos extraños al cuerpo cívico en la secuencia de un procedimiento destinado a honrar a alguien con especial deferencia. En efecto, si la tierra puede ser considerada madre — en sentido metafórico y también denotativo —, se vuelve evidente que un hijo verdadero, consciente y dedicado no puede enajenarla a la ligera.

4. Horizonte cívico y horizonte dramático

En el análisis desarrollado en la sección anterior, se discutió el problema de la relación entre el tema de la autoctonía y la noción de ciudadanía, así como la incidencia de esos conceptos en el entendimiento de la *énktesis* — el derecho a la posesión de la tierra y de los bienes inmuebles que sobre el suelo se asientan (i.e. las casas). En consonancia con lo que ya se dijo también sobre la naturaleza "política" del teatro, se va a intentar ahora ejemplificar la forma en la que el referente legal de un *polítes* podía influir en su manera de vivir críticamente la experiencia dramática en cuanto *theatés* ('espectador'). Incluso con una gran variedad de pertinencia, este ejercicio hermenéutico puede desarrollarse tanto con las comedias de Aristófanes como con cualquiera de las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Al optar por un ejemplo tomado de este último, se escogió seguir también el camino más difícil, o sea, explorar la pertinencia de este mismo juicio en un autor que anuncia ya, de forma insistente, la emergencia de una sensibilidad cívica diferente. Pero la conciencia de esta eventual limitación no bastará para poner en cuestión el hecho de que el público de Eurípides correspondía, en gran parte, al mismo grupo de personas que se sentaba en la asamblea, o en los tribunales populares atenienses, compartiendo por consiguiente la referencia a un mismo horizonte legal que determinaba la forma en que los problemas llevados a escena eran recibidos por el auditorio que asistía a las representaciones teatrales. Es esa realidad la que se pretende ilustrar en la siguiente sección.

4.1. El *Ión* de Eurípides

El abanico de argumentos evocados anteriormente a propósito de los conceptos de *autókhthon* y de *énktesis* se encuentra, en verdad, claramente activo en el *Ión* de Eurípides, una tragedia que explora de manera muy crítica las incoherencias del mito de autoctonía, precisamente por los niveles de exclusión que puede promover, llevando esas mismas incoherencias hasta la paradoja. El análisis que ahora se propone trata de analizar la forma en que el horizonte jurídico derivado de aquellos principios puede estimular una lectura reveladora de interesantes conexiones entre el referente legal, el imaginario mítico y la interpretación de la obra literaria.

Que el problema de la autoctonía asume una posición central en este drama euripideo es una realidad patente ya en el prólogo enunciado por Hermes. En efecto, en el resumen que hace de las circunstancias que acompañaron la concepción y nacimiento irregulares de Ión, el dios, sin duda, avanza el tema de la autoctonía, sea implícitamente, al relatar la ascendencia de Creúsa, presentada como "hija de Erecteo" (v. 10), sea a través de la identificación expresa de Erictonio como "nacido de la tierra" (vv. 20-21). Conforme se vio previamente, la conexión entre la historia primitiva de Atenas y las figuras de Erecteo y Erictonio se remonta a tiempos bastante antiguos, siendo, por consiguiente, anterior al desarrollo del mito de autoctonía; pero en el tiempo de Eurípides las dos tradiciones ya se habían fundido, en el sentido de ampliar la lectura del término *autókhthon*, al favorecer la idea de una relación nutricia entre la tierra y los atenienses[33]. Por lo demás, unos versos más adelante, Hermes señala eso mismo de forma clara, al reproducir las instrucciones recibidas de Apolo, cuando tuvo lugar el nacimiento de Ión: "dirígete al pueblo autóctono de la ilustre Atenas" (vv. 29-30).

Esta insistencia en la autoctonía de Creúsa y de los atenienses irá volviéndose todavía más evidente en el contraste establecido con Juto, cuyo casamiento con la joven amante de Apolo es presentado como una unión desigual, incluso habiendo sido motivada por una coyuntura extraordinaria. La forma en que Hermes presenta la cuestión sintetiza, de manera bastante eficaz, la esencia jurídica de la conveniente solución encontrada por Apolo para la melindrosa situación política y social del *oîkos* de Creúsa (vv. 57-73):

---

[33] En el caso concreto de Ión, el mito de Erictonio presentaba incluso ventajas mayores, por cuanto existían evidentes semejanzas entre la manera en que ambos habían sido concebidos. Según sintetiza Lourenço 1994 (aquí traducido al español): 40 n. 5, "La afinidad de circunstancias entre Erictonio e Ión es un motivo importante a lo largo de la pieza: tal como el héroe nacido de la Tierra, Ión fue concebido en la secuencia de una violación; fue expuesto en una gruta, símbolo ctónico por excelencia, protegido por serpientes. Nótese, además, que Erictonio fue dado por Atenea a Cécrope porque este no tenía hijos, tal como Apolo habría de dar Ión a Juto por la misma razón". Las traducciones del *Ión* están tomadas de José Luis Calvo para Gredos, 1978 (con alguna ligera modificación).

> Su madre, Creúsa, dio en casarse (*gameîn*) con Juto en estas circunstancias: estaban los atenienses en feroz guerra con los Calcodóntidas, habitantes de Eubea. Juto unió sus esfuerzos a los Atenienses y, al vencer con ellos, recibió, como justo premio, a Creúsa en matrimonio (*gameîn*) por más que no fuera del país, sino aqueo, hijo de Éolo, que era hijo de Zeus. Durante mucho tiempo trató de hacer fecundo su matrimonio, pero ni él ni Creúsa son fértiles (lit. el matrimonio es "infértil", *áteknos*). Por esto acaban de llegar a este oráculo de Apolo, por el deseo de tener hijos. Loxias ha estado conduciendo su destino (*týkhe*) hasta aquí y nada se le escapa, como es lógico. Cuando Juto entre en este templo, le entregará a su propio hijo diciendo que es de él, a fin de que el joven marche a casa de Creúsa y sea reconocido. Así la unión (*gámos*) de Loxias quedará oculta y el muchacho tendrá lo que le corresponde.

Este pasaje comporta algunas particularidades dignas de ser notadas. En primer lugar, y aunque ese aspecto sea secundario para los objetivos de este estudio, importa destacar la ambigüedad resultante del uso del término *gámos* (y sus derivados) para designar la asociación de Creúsa con Juto y con Apolo. En el primer caso, el término implica una alusión a la celebración del matrimonio, pero en el segundo califica simplemente una relación de naturaleza sexual. Al escoger un término de la misma familia léxica para describir, en contextos muy próximos, dos situaciones diferentes, Eurípides contribuye a acentuar la naturaleza ambivalente de la relación de Creúsa y Apolo, tal como viene caracterizada a lo largo de la pieza[34]. Otro elemento importante para el desarrollo de la acción se basa en el hecho de que Juto sea considerado extranjero, aspecto que, a pesar de su ilustre ascendencia divina, perturba claramente su posición en la estructura del gobierno de Atenas. Aumenta esa limitación la circunstancia de que su casamiento sea "sin hijos" (*áteknos*), lo que ponía, obviamente, en riesgo la continuidad del *oîkos*[35]. Es por este conjunto de razones por lo que la solución dispuesta por Apolo es una mentira tan obsesivamente conveniente: al hacer creer a Juto que Ión es hijo suyo y al permitir a Creúsa encontrar y aceptar al hijo, el dios salva todas las apariencias de una ética social y religiosa confortablemente instalada, no solo porque mantiene en secreto su abuso, como garantía de la continuidad del *oîkos* en términos socialmente aceptables, sino por salvaguardar igualmente la superioridad de la autoctonía en el acceso al gobierno de Atenas.

---

[34] Este detalle es importante para comprender también el tipo de lenguaje empleado para describir el tópico de la violación. Debo esta información a A. Scafuro, que hábilmente identifica lo que ella llama "code of 'female' shame-directed discourse" en la forma en que Creúsa y otras heroínas trágicas hablan acerca de la experiencia de la violación. Vid. Scafuro 1990, sobre todo 138-149, para el caso de Creúsa en el *Ión* de Eurípides.

[35] Por lo demás, las reflexiones hechas por el Coro durante el primer estásimo procuran, en buena parte, subrayar la relevancia de tener descendencia (vv. 472-491), atribuyéndose particular importancia al papel de los hijos en la transmisión del patrimonio y en la defensa de la patria.

Dentro de esta cadena retorcida de conveniencias múltiples se articulan, además, a la perfección, dos principios reguladores a primera vista contrarios e irreconciliables: la evolución errática de los acontecimientos (señalada por la referencia a *týkhe*) y el aparente desinterés de Apolo por la suerte de Creúsa y de Ión, cuando en realidad todo obedecería a un designio premeditado por el dios. Es decir, las palabras iniciales de Hermes presentan no solo los antecedentes de la acción, sino la esencia del horizonte legal que le sirve de referencia, además de adelantar, desde luego, la oportuna solución encontrada. Será esta tesitura de intenciones la que las partes del drama irán confirmando repetidamente, como se podrá constatar a través de la evocación de algunos de los momentos más significativos de la argumentación usada por los personajes.

En su primera aparición en escena, Ión demuestra haber asumido la esperable posición social de quien había sido una criatura expuesta y, por tanto, sin filiación identificada (vv. 109-111): "y es que, huérfano de padre y madre, a los nutricios altares de Febo yo atiendo". Aun así, el joven siente una unión especial con Apolo y por eso se dirige a él, con profunda ironía dramática, en calidad de "padre que me dio el ser" (v. 136). La razón de ese afecto filial en relación al dios tiene que ver, no con la conciencia de que podría ser hijo suyo — hecho que obviamente ignora —, sino con la gratitud derivada de haber encontrado alimento y protección junto a su templo. En efecto, es esa la lógica retributiva que se espera de la ética de las relaciones entre señor y siervo, como el propio Ión reconoce y a la cual se adhirió de buen grado: servir (vv. 182-183) a quien le ofrece alimento y protección (vv. 137-139)[36]. Este principio retributivo también se aplica a la relación de sustento mutuo que vincula a padres e hijos legítimos, aunque en una lógica completamente distinta: en efecto, a la *paidotrophía* el hijo legítimo debe responder, más tarde, con la *gerotrophía*. Estos dos principios son directamente proporcionales, porque se observan entre personas con el mismo estatuto social, pero las obligaciones cultivadas entre siervo y señor se asientan, por el contrario, en la conciencia de desigualdad de estatus[37].

El diálogo inicial entre Ión y Creúsa recupera, de nuevo, todo el imaginario ligado a Erictonio, a Erecteo y la autoctonía[38], que sirve de telón de fondo para retomar la idea, sugerida ya en el prólogo por Hermes, de que la boda entre Creúsa y Juto constituyó una unión desigual, expresada en términos que vale la pena recordar en su integridad (vv. 289-293):

> Ión: ¿Y quién de los atenienses te tomó por esposa, mujer?
> Creúsa: No fue un ciudadano (*astós*), sino un hombre venido de otras tierras.

---

[36] Más adelante, en el diálogo con Creúsa (vv. 309-311), Ión se afirma como esclavo (*doûlos*) de Apolo, pero desconoce las circunstancias que lo condujeron a esa situación.

[37] Cuestión abordada más ampliamente en Leão 2011b.

[38] Vv. 266-270. El v. 267 es particularmente expresivo, en referencia a Erictonio: "¿... que el padre de tu padre brotó de la tierra?".

> Ión: ¿Quién es? Pues tiene que ser algún noble.
> Creúsa: Juto, hijo de Éolo y descendiente de Zeus.
> Ión: ¿Y cómo, siendo extranjero (*xénos*), te tomó como esposa a ti, que eres del país?

Este pasaje es particularmente interesante para entender la forma en que el tema de la autoctonía va siendo amplificado a lo largo del drama. A la pregunta de Ión, que esperaría que Creúsa se hubiese casado con un ateniense, ella responde significativamente que no se casó con un "ciudadano" (*astós*), sino con un "extranjero", concepto que en el original viene expresado a través de una larga perífrasis, donde destaca la noción de "tierra" (v. 290: ἐπακτὸς ἐξ ἄλλης χθονός): literalmente, "alguien importado de otra tierra". Ión insiste en que ese extranjero deberá ser, por cierto, alguien de nacimiento noble, pero ni la ascendencia divina de Juto impide que el joven se espante ante el hecho de que un extranjero (*xénos*) haya desposado a una persona nativa. Creúsa explicará más adelante que su casamiento con Juto fue consecuencia de una recompensa de guerra, por la forma en que su actual marido había defendido Atenas[39]. Lo que sorprende en esta situación no es tanto la realización de un casamiento en estas circunstancias, sino el hecho de que Juto se haya establecido en Atenas[40]. En efecto, los casamientos mixtos eran relativamente frecuentes en Atenas, al menos hasta la ley de ciudadanía de Pericles, pero generalmente era la mujer la que se desplazaba al *oîkos* del marido y no al contrario. Y es esta coyuntura, unida a la autoctonía de Creúsa, la que debilita la posición de Juto, en cuanto extranjero, en una ciudad como Atenas, incluso siendo descendiente de Zeus y habiendo hecho proezas suficientemente señaladas para permitirle merecer aquellos esponsales.

Estas contingencias vuelven a estar presentes cuando Juto revela a Ión que el joven es su hijo, en un diálogo permeado por el humor equívoco y por la ambigüedad, no solo por la forma en la que Juto aborda a Ión (que, en un primer momento, cree que está siendo acosado[41]), como también por la manera como responde a la cuestión de que Ión es tanto su hijo como una ofrenda de Apolo (v. 537). La ambigüedad continúa también con el hecho de que Juto se ha olvidado de preguntar al dios quién era la madre de la criatura, detalle que motiva en ambos un sutil comentario (v. 542):

> Ión: Entonces, ¿soy hijo de la tierra?
> Juto: La tierra no pare hijos.

---

[39] Ya Hermes se había referido a ese detalle (vv. 58-64).

[40] El casamiento de Edipo con la reina de Tebas, viuda de Layo (y madre suya), como recompensa por haber liberado a la ciudad de la Esfinge, tiene en común con la posición de Juto el hecho de que ambos han recibido una recompensa excepcional como consecuencia de un servicio particularmente importante prestado a la ciudad que los acogió.

[41] Ya Wilamowitz 1926: 111, reconocía que esta escena tenía la apariencia de "ein erotischer Überfall".

La ironía del pasaje es doble, pues ambos interlocutores parecen desautorizar el mito de autoctonía[42]: Juto de forma directa, e Ión al sugerir una hipótesis que no pasa de ser un comentario sarcástico que lo llevará, sin embargo, más adelante, a plantear la posibilidad de que Juto haya tenido un "lecho ilegítimo" (v. 545: νόθον τι λέκτρον) que estaría en el origen de su nacimiento. Como resultado de esta revelación, el joven se libra de la condición de esclavo (v. 556), pero ni la reputada ascendencia divina de Juto, que se extendería también a Ión (v. 559), basta para librarlo del estigma de ser un hijo ilegítimo (*nóthos*), precisamente el término usado por él algunos versos antes para calificar los supuestos devaneos eróticos de Juto. En efecto, a la luz de la práctica usual del derecho ático, un hijo de una relación clandestina podría ver reconocida la paternidad y así garantizarse el estatuto de persona libre, pero continuaba siendo considerado *nóthos*, siendo penalizado en términos de prerrogativas legales[43]. Aunque el argumento del drama euripideo transcurra en el pasado mítico de la ciudad, incluso así es muy claro que el comentario que Ión hila, ya en el segundo episodio, presupone una audiencia familiarizada con las expectativas legales de un ciudadano de finales del siglo V a. C. (vv. 585-594):

> Las cosas cuando están lejos no tienen el mismo aspecto que cuando se las contempla de cerca. Yo he recibido con alegría la suerte de recuperarte como padre. Mas escucha, padre, lo que yo sé: dicen que la autóctona e ilustre Atenas es raza no mezclada con extranjeros. Voy a caer allí aquejado de dos taras: ser hijo de extranjero y bastardo (*nothagenés*). Pues bien, teniendo ya esta mancha careceré de influencia y no seré llamado nada por nadie.

Este pasaje sintetiza, de forma notable, las tensiones sociales que tal vez estuviesen a la orden del día, si de hecho el *Ión* fue compuesto a la altura de 413/12 a. C., en la época, por tanto, del desastre de la expedición a Sicilia, acontecimiento que representaría un serio revés para la democracia ateniense y prepararía el terreno para la revuelta oligárquica que seguiría poco después[44]. En otras palabras, las reflexiones de Ión reflejan las consecuencias nefastas del mito de autoctonía cuando se conjuga con la ley de Pericles relativa a la ciudadanía: a pesar de ser libre y de ser reconocida su paternidad por Juto (el cual a su vez desciende de Zeus y está casado con una ilustre ciudadana autóctona), Ión siente que, a los ojos de los demás

---

[42] En este sentido se pronunciaba ya Conacher 1967: 284 n. 53, al ver en las palabras de Juto una ridiculización de aquel mito ateniense.

[43] Para más detalles, vid. Leão 2005b: 21-22 y 28.

[44] El golpe oligárquico de 411 a.C., que daría origen al efímero gobierno de los Cuatrocientos. Sobre esta cuestión, vid. Ferreira & Leão 2010: 229-231. Sobre la datación de *Ión*, vid. Lourenço 1994: 14-15.

atenienses, nunca pasará del estatuto de *nóthos* — lo que le arrebatará cualquier veleidad de ser plenamente aceptado por los verdaderos autóctonos[45].

Juto se da cuenta de los riesgos y por eso y para no herir la sensibilidad de su esposa, a la que creía estéril, se decide a llevarse a Ión en calidad de "visitante" y no como hijo (v. 656), hasta que el tiempo oportuno (*kairós*) le permita convencer a Creúsa para que acepte que él se quede "con el cetro de aquella tierra" (v. 660). Aunque no abiertamente declarada, la estrategia de Juto parece pasar por hacerse acompañar de Ión como invitado de visita en la ciudad, ensayando tal vez con el tiempo una integración paulatina, que podría pasar por hacer de Ión un meteco o un hijo adoptivo, conseguir que fuese elevado a ciudadano por la polis ateniense y, por último, abrirle el camino al trono. Aunque este plano de actuación sea meramente especulativo, lo cierto es que el fin último será de hecho alcanzado: Ión acabará por ser integrado, devolviendo la esperanza del mantenimiento del *oîkos* de Juto y de Creúsa y ocupando el gobierno de Atenas. Sin embargo, como la diosa Atenea explicará en la intervención *ex machina* final, esto acaba debiéndose, en última instancia, a la efectiva autoctonía de Ión y no a la putativa paternidad de Juto (vv. 1571-1572):

> Creúsa, toma a tu hijo, dirígete a la tierra de Cécrope y asiéntalo en el trono de rey. Como hijo que es de los descendientes de Erecteo, tiene derecho a gobernar mi tierra.

El tema de la autoctonía es, así, explorado por Eurípides hasta el paroxismo más sorprendente: aunque Juto tenga una ascendencia notable, que entronca con el propio Zeus, su contribución a la resolución del problema es meramente instrumental. El dramaturgo llega al punto de mantener, por boca de Creúsa (vv. 1539-1545), que, si hubiese sido declarado hijo de Apolo, Ión no pasaría de un bastardo, sin derecho a herencia ni al nombre del padre. Están, por eso, revestidas de intensa ironía las palabras finales de Atenea, al exponer las ventajas de un plano divino (tácitamente asumido por los humanos), cuyo único objetivo es salvaguardar una solución socialmente eficaz porque permite mantener un engaño conveniente para todos. La autoctonía habló más fuerte en los bastidores de la acción, pero en apariencia se respetaron las reglas de convivencia social, cuyo carácter absurdo es reforzado por la confusión jurídica a la que dieron origen: contrariamente a la práctica legal dominante, fue el linaje femenino el que salió al final privilegiado, aunque formalmente el linaje masculino haya sido también cuidado, pues un antiguo hijo *nóthos* (de Apolo, no de Juto), reconocido por el supuesto padre, heredará el trono

[45] Es por sí misma evidente la semejanza de este razonamiento con las implicaciones del pasaje del *Epitáphios* (60.4) atribuido a Demóstenes y anteriormente objeto de análisis (supra 3.1). Ni siquiera falta la relación clara entre la autoctonía, el derecho a la posesión de la tierra (*énktesis*) y a su gobierno. Cf. vv. 1295-1303, en especial la afirmación de Creúsa (v. 1299): "Un aliado extranjero no debería poseer tierra".

de Erecteo, siendo ese padre en realidad un extranjero que, por eso mismo, no podría pasarle a un falso hijo el trono del Ática, polis por excelencia de ciudadanos autóctonos. Se trata de un escenario rebuscado, sin duda, pero será en esa misma argumentación tortuosa en la que residirá la falacia democrática del mito de la autoctonía, tan hábilmente expuesta por el dramaturgo.

Y para formalizar este logro conveniente que tranquilizó a todos, nada mejor que la importante declaración de Atenea, que funciona también como certero broche para cerrar este análisis de la tragedia euripidea (vv. 1595-1603):

> Apolo ha llevado todo a buen fin: primero te hizo dar a luz sin dolor para que no se enteraran los tuyos. Cuando pariste a este hijo y lo expusiste en sus pañales, ordenó a Hermes que lo tomara en sus brazos y transportara al niño hasta aquí. Él lo crio y no permitió que perdiera la vida. Así que ahora oculta que es hijo tuyo a fin de que Juto conserve feliz su creencia y tú, mujer, te pongas en camino con lo que más amas.

El pasaje se encuentra embebido por completo de fina ironía euripidea, que constituye, por lo demás, uno de los elementos que tan notablemente caracterizan su producción dramática. Con todo, la constatación de ese hecho no perjudica, sino que ayuda a reforzar, las bases de la argumentación que se trató de demostrar: el referente legal constituye un instrumento hermenéutico legítimo y revelador de la profunda naturaleza "política" del teatro clásico. Ese elemento distintivo se explica, de nuevo, por la intensa vivencia cívica de este período de la historia de Grecia, pues el mismo horizonte sobrevolaría las expectativas de una audiencia cuya composición sería en buena parte la misma, ya cuando se reunía para participar en las instituciones de la polis democrática (como *polítes*), ya cuando lo hacía para asistir (como *theatés*) a una de las más notables creaciones del espíritu artístico helénico. En sus relaciones con las dinámicas de la polis, el teatro crea así condiciones de elección para expresar una fecunda conexión entre referentes míticos, política y sociedad*.

*Este capítulo ha sido traducido por Marta González González

BIBLIOGRAFÍA

BANFI, Antonio (2010), *Sovranità della legge. La legislazione di Demetrio del Falero ad Atene (317-307 a.C.)*. Milán, Giuffrè.

BEARZOT, Cinzia (2007), "Autoctonia, rifiuto della mescolanza, civilizzazione: da Isocrate a Megastene", en T. Gnoli y F. Muccioli (eds.), *Incontri tra culture nell'oriente ellenistico e romano*. Milán, Mimesis, pp. 7-28.

BISCARDI, Arnaldo (1982), *Diritto greco antico*. Varese, Giuffrè.

BLOK, Josine H. (2009), "Gentrifying genealogy: on the genesis of the Athenian autochthony myth", en U. Dill & C. Walde (hrsg.), *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*. Berlín, De Gruyter, pp. 251-275.

CASTIAJO, Isabel (2012), *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

CSAPO, Eric & SLATER, William J. (1998), *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

COHEN, Edward E. (2000), *The Athenian Nation*. Princeton, Princeton University Press.

CONACHER, D. J. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto, University of Toronto Press.

FERREIRA, José Ribeiro (2004), "Próxeno e proxenia", en D. F. Leão, L. Rossetti & M. do Céu Fialho (eds.), *Nomos. Direito e sociedade na antiguidade clássica / Derecho y sociedad en la antigüedad clásica*. Coimbra y Madrid, Imprensa da Universidad de Coimbra y Ediciones Clásicas, pp. 227-239.

FERREIRA, José Ribeiro & LEÃO, Delfim F. (2010), *Dez grandes estadistas atenienses*. Lisboa, Edições 70.

FIALHO, Maria do Céu (2010), "Rituais de cidadania na Grécia Antiga" en D. Leão, J. R. Ferreira & M. C. Fialho, *Cidadania* e *paideia na Grécia antiga.* Coimbra, pp. 111-144.

FORSDYKE, Sara (2005), *Exile, Ostracism, and Democracy. The Politics of Expulsion in Ancient Greece*. Princeton, Princeton University Press.

HARRIS, Edward M., LEÃO, Delfim F. & RHODES, Peter J. (eds.) (2010), *Law and Drama in Ancient Greece*. Londres, Duckworth.

HARRISON, A. R. W. (1968-1971), *The Law of Athens*. II vols. Oxford, Oxford University Press.

LAMBERT, Stephen D. (2006), "Athenian state laws and decrees, 352/1-322/1: III decrees honouring foreigners. A. Citizenship, proxeny and euergesy". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 158, pp. 115-158.

LEÃO, Delfim F. (2005a), "O horizonte legal da *Oresteia*. O crime de homicídio e a fundação do tribunal do Areópago". *Humanitas*, 57, pp. 3-38.

LEÃO, Delfim F. (2005b), "Sólon e a legislação em matéria de direito familiar". *Dike*, n. s. 8, pp. 5-31.

LEÃO, Delfim F. (2006), "Os desencantos de Medeia: uma *xene* privada de *kyrios*, de *oikos* e de *polis*", en E. Suárez de la Torre & Maria do Céu Fialho (eds.), *Bajo el signo de Medea / Sob o signo de Medeia.* Coimbra y Valladolid, pp. 67-82.

LEÃO, Delfim F. (2011a), "Autoctonia, filiação legítima e cidadania no *Íon* de Eurípides". *Humanitas*, 63, pp. 105-122.

LEÃO, Delfim F. (2011b), "*Paidotrophia* et *gerotrophia* dans les lois de Solon". *Revue historique de droit français et étranger*, 89.4, pp. 457-472.

LEÃO, Delfim F. (2012a), *A globalização no mundo antigo. Do polites ao kosmopolites*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

LEÃO, Delfim F. (2012b), "The myth of autochthony, Athenian citizenship and the right of *énktesis*: a legal approach to Euripides' *Ion*", en B. Legras, and G. Thür (hrsg.), *Symposion 2011. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte*. Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, pp. 135-152.

LEÃO, Delfim F. (2018a), "Com Medeia solitária no banco dos réus". *Archai*, 22, pp. 167-198.

LEÃO, Delfim F. (2018b), "Plutarch on Demetrius of Phalerum: the Intellectual, the Legislator and the Expatriate", en Gerhard Thür, Uri Yiftach & Rachel Zelnick-Abramovitz (hrsg.), *Symposion 2017. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte.* Viena, Österreichische Akademie der Wissenschaften, pp. 441-458.

LORAUX, Nicole (1984), *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes.* París, F. Maspero.

LOURENÇO, Frederico (1994), *Eurípides. Íon*, tradução do grego, introdução e notas. Lisboa, Colibri.

MACDOWELL, Douglas M. (1978), *The Law in Classical Athens*. Londres, Thames and Hudson.

MEIER, Christian (1988), *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. Munich, C.H. Beck.

MEYER, Elizabeth A. (1993), "Epitaphs and citizenship in classical Athens". *Journal of Hellenic Studies*, 113, pp. 99-121.

MILLER, Michael James (1982), *The Athenian Autochthonous Heroes from the Classical to the Hellenistic Period*. Harvard. Dissert. polic

OLIVEIRA, Francisco de (1991), "Condicionantes da representação teatral", en F. de Oliveira & M. F. Silva, *O teatro de Aristófanes*. Coimbra, Faculdade de Letras, pp. 5-49.

O'SULLIVAN, Lara (2009), *The Regime of Demetrius of Phalerum in Athens, 317-307 BCE. A Philosopher in Politics*. Leiden, Brill.

PEČIRKA, J. (1966), *The Formula for the Grant of Énktesis in Attic Inscriptions*. Praga, Universita Karlova.

RHODES, Peter J. & OSBORNE, Robin (2003), *Greek Historical Inscriptions. 404-323 BC*. Oxford, Oxford University Press.

ROSIVACH, Vincent J. (1987), "Autochthony and the Athenians". *Classical Quarterly*, 37, pp. 294-306.

RUBINSTEIN, Lene (1998), "The Athenian political perception of the *idiotes*", en P. Cartledge, P. Millett & S. von Reden, *Kosmos: Essays in Order, Conflict, and Community in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 125-143.

SCAFURO, Adele (1990), "Discourses of sexual violation in mythic accounts and dramatic versions of 'the girl's tragedy'". *Differences. A journal of feminist cultural studies*, 2.1, pp. 126-159.

TODD, S. C. (1995), *The Shape of Athenian Law*. Oxford, Oxford University Press.

VALDÉS GUÍA, Miriam (2008), *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a.C.* Madrid, Ediciones Complutense.

WHITEHEAD, David (1977), *The Ideology of the Athenian Metic.* Cambridge, Cambridge Philological Society, *PCPS* suppl. 4.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich von (1926), *Euripides Ion*. Berlín, Weidmann, reimpr. 1969.

WILSON, Peter (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*. Cambridge, Cambridge University Press .

IV. MIRADAS TRANSVERSALES

PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL ESTUDIO DEL MITO

MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Universidad de Málaga
NUNO SIMÕES RODRIGUES. Universidad de Lisboa[1]

1. INTRODUCCIÓN

Dos recientes manuales dedicados al estudio de la mitología griega incluyen capítulos centrados específicamente en el estudio de la mujer en el mito[2]. También en un volumen como este, que intenta aportar claves actualizadas para la lectura del mito griego, la idea de incluir un capítulo que hablase de la mujer y de los enfoques de género parecía muy necesaria[3]. Aunque ya desde el principio a los autores de este capítulo en concreto nos gustaría dejar claro que compartimos la perspectiva de Lillian Doherty, según la cual "el género está implicado en cada aproximación teórica"[4], sin embargo, al ser esta una obra de equipo, la perspectiva de género aparecerá o no en los diferentes capítulos según los intereses académicos de cada uno, lo que hace de la inclusión de este capítulo específico una necesidad.

Los asuntos que podríamos abordar son muchos y somos conscientes de que no es posible trazar una panorámica exhaustiva, pero hemos seleccionado los que nos han parecido más relevantes: el mito del matriarcado original; la perspectiva de género en el estudio de los mitos y ritos de iniciación; la cultura de la violación en el mito griego y, finalmente, hemos considerado de interés incluir un recuerdo a las mujeres que han dejado una huella importante en el terreno del mito y la mitología. El estudio de caso se centrará en Deméter y Perséfone.

---

1 Estudio financiado por Fondos Nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de los proyectos CH-ULisboa: UIDB/04311/2020 y UIDP/04311/2020; CECH-UC: UIDB/00196/2020; CEC-ULisboa: UIDB/00019/2020 y UIDP/00019/2020. Orcid.org/0000-0001-6109-4096

2 Zajko 2007 y Lewis 2011. Para bibliografía más antigua, vid. Lefkowitz 1986. Para la problemática del estudio del género en la Antigüedad Clásica en general, vid. Foxhall 2013.

3 Queremos aclarar al principio de este capítulo que contamos con que el lector distinga entre "Historia de las mujeres" y "Estudios de género" y que no tratamos de confundir ambas corrientes. La perspectiva aplicada es la de los estudios de género, pero entendemos también que no se trata de reemplazar un tipo de análisis por otro y que, en el caso del epígrafe 5, en el que hablamos de figuras como Jane Harrison, Nicole Loraux y María Helena da Rocha Pereira, la decisión de rendirles tributo tiene sobre todo afinidades con los intereses de la "Historia de las mujeres". Suele suceder, también en este caso, que las diferentes perspectivas y escuelas se enriquezcan mutuamente.

4 Doherty 2001: 45.

2. El Mito del Matriarcado

La palabra "matriarcado" no está en los textos griegos (sí, en cambio, "ginecocracia") y tampoco se encuentra el término en la obra fundadora de esta teoría, *Das Mütterrecht*. Johann Jacob Bachofen (1815-1887), jurista suizo, es el autor de este estudio publicado en 1861 con el subtítulo de *Investigación sobre la ginecocracia del mundo antiguo, según su naturaleza religiosa y jurídica*. Bachofen hablaba de derecho materno y de ginecocracia e incidía en el reconocimiento de la ascendencia materna (filiación matrilineal). El término "matriarcado" se creó a finales del siglo XIX sobre el modelo del término "patriarcado".

¿Cómo definir el matriarcado?, ¿qué condiciones debe cumplir una sociedad para ser considerada matriarcal y no patriarcal? Si pensamos en lo que significa, en términos muy generales, "patriarcado", un concepto mucho más familiar para todos nosotros ya que se refiere a las sociedades en las que vivimos, o, en el mejor de los casos, hemos vivido hasta hace muy poco, se nos viene a la mente una estructura en la que los hombres tienen privilegios económicos y sociales. Si pensamos en un posible matriarcado antiguo, deberíamos imaginarnos una sociedad con privilegios económicos, sociales y religiosos para las mujeres[5]. Según Carol G. Thomas, los historiadores tienen recursos para determinar si se han dado estas circunstancias en algún momento y en alguna sociedad. Así, es posible saber, en el ámbito económico, si las mujeres pueden ser propietarias y si la herencia puede transmitirse a través de ellas (en su versión pura, de madre a hija, o modificada, del hermano de la madre al hijo de la hermana); en el terreno social, los privilegios de las mujeres se deberían reflejar en una mayor presencia, asociada a una mayor libertad, en los testimonios históricos; en las prácticas religiosas, en fin, también debería confirmarse esa situación de privilegio[6]. Existen otros indicios de una posible presencia de rasgos matriarcales en una cultura dada, como los matrimonios matrilocales (es decir, aquellos en los que, tras el matrimonio, la mujer no se desplazara al *oîkos* del marido) y el avunculado (reconocimiento de un papel importante de la figura del tío materno)[7].

Thomas ha estudiado estos indicios en tres sociedades: la cultura minoica, *ca*. 2000-1450 a. C. (es decir, antes del contacto con los micénicos); la civilización micénica, *ca*. 1580-1150 a.C., y la conocida como Edad Oscura de Grecia, *ca*. 1150-750 a.C. En el primer caso, las artes de la época minoica (frescos, sellos, piedras preciosas) muestran a las mujeres con una frecuencia y un cuidado que pueden sugerir, si no una preeminencia social, sí una condición social similar a la de los hombres; por lo que se refiere al ámbito religioso, no solo contamos con una potente figura divina femenina (diosa madre/señora de las fieras), sino con la presencia de

5 Thomas 1973: 173.
6 Thomas 1973: 173-174.
7 Sobre el avunculado, vid. Bremmer 1983.

mujeres y hombres como procesionantes y oferentes en representaciones con contenido religioso; finalmente, por lo que se refiere a la propiedad, no hay datos seguros, pero algunas de las informaciones aportadas por las leyes de Gortina[8] parecen sugerir que las mujeres podían controlar la propiedad de sus bienes. En cuanto a la civilización micénica, más bélica, las mujeres no tienen la amplia presencia en los objetos artísticos que tenían en el arte minoico y las evidencias de su estatus social son más ambivalentes; en el ámbito religioso existen elementos tanto patriarcales como matriarcales, con presencia de la diosa madre, pero con preeminencia de la figura poderosa de Zeus; en cuanto a la propiedad, la documentación de las tablillas parece sugerir un predominio de los varones en la posesión de la tierra. Finalmente, de la Edad Oscura la Hélade salió como una sociedad claramente patriarcal y la indudable huella minoica no fue suficiente para incorporar elementos matriarcales profundos ni duraderos[9].

En general, pese a este tipo de estudios, las bases de la existencia, no necesariamente de un matriarcado, sino de alguna de las características que hemos señalado como indicativas de una sociedad más o menos matriarcal, suelen ser endebles y siempre sujetas a discusión. Así, por ejemplo, si se trata de la filiación matrilineal, podemos recordar el caso de Heródoto (I, 173), que hablaba del "matriarcado de los licios":

> Tienen (*sc*. los licios) unas costumbres en parte cretenses y en parte carias. Ahora bien, tienen una particularmente singular y en ella no coinciden con ningún otro pueblo: heredan los nombres de sus madres y no de sus padres. Y si un licio le pregunta a un conciudadano suyo quién es, el interpelado se identificará por el nombre de su madre y enumerará sus antepasados femeninos. Asimismo, si una ciudadana se une a un esclavo, los hijos se consideran legítimos; en cambio, si un ciudadano, aunque sea el primero de ellos, tiene una mujer extranjera o una concubina, los hijos carecen de derechos civiles[10].

Si bien Carlos Schrader señala, en nota a la traducción de este texto, que en *Ilíada* VI 196-206, Sarpedón, caudillo de los licios, recibe tal condición por parte de su madre, mientras que Glauco, el heredero masculino, hijo de un príncipe licio, está subordinado a él, también es cierto que el estudio de Simon Pembroke de las inscripciones de Licia demostró la falsedad de este dato sobre "el matriarcado de los licios". Es, por otro lado, bien sabido cómo las *Historias* de Heródoto están plagadas de este tipo de rasgos que caracterizan a los *otros* como diferentes a los griegos, por lo que hablar de una costumbre como esta entraría dentro de lo esperable al describir costumbres de los no griegos.

---

8 En Gortina hay también huellas de matrimonios matrilocales y de avunculado, Thomas 1973: 178. Vid. también Leduc 1991.

9 Todo este análisis está tomado de Thomas 1973.

10 Traducción de Carlos Schrader para Gredos, 1977.

Existen, es cierto, una larga serie de mitos que reflejan el enfrentamiento y el triunfo final del poder masculino sobre el femenino y que, en ocasiones, han sido interpretados como un eco lejano del matriarcado original. Así, la apropiación por parte de Zeus del poder reproductor haciendo nacer de sí mismo a Atenea tras engullir a Metis, la victoria de Apolo sobre la Pitón, las numerosas representaciones de Amazonomaquias (con protagonismo de dos héroes fundamentales, el panhelénico Heracles y el ateniense Teseo, claramente vencedores en el combate contra las amazonas), la imposición de Apolo sobre las Erinias en la *Orestía*, etc. Todos estos mitos, que parecen recordar una y otra vez los miedos a un antiguo poder femenino y la seguridad alcanzada tras el triunfo final del poder masculino, fueron tomados como testimonios de la existencia del matriarcado, es decir, se planteó que el contenido del mito reflejaba una secuencia histórica real[11]. Sin embargo, la defensa de una fase de matriarcado previa a la del patriarcado es más que discutible. Frente a la hipótesis de Bachofen, resulta más convincente la idea de Bamberger de que estos mitos no evocan un tiempo pasado, sino que, en realidad, tienen la función de consolidar el actual estado de las cosas: las mujeres no han sabido emplear el poder cuando lo han tenido, lo que justifica su actual estatus de inferioridad. El caos provocado cuando ellas gestionaban el poder es un elemento en favor de que sean los hombres los dueños del mismo: eso es lo que ese repertorio mítico quiere transmitir. Merece la pena recordar las palabras de Bamberger al final de su estudio:

> Tanto elevar a la mujer a la condición de diosa, como reducirla a menor de edad o esclava, producen el mismo resultado. Tales visiones no la llevarán más cerca de alcanzar el estatus socioeconómico y político de los hombres, porque mientras se conforme con seguir siendo diosa o menor de edad, no se esperará de ella que comparta las cargas de la comunidad en igualdad de condiciones con el hombre. El mito del matriarcado no es otra cosa que un instrumento para mantener a la mujer atada a su sitio. Para liberarla necesitamos destruir el mito[12].

Si el matriarcado como fase histórica que precedió al patriarcado en diversas culturas es una hipótesis errónea, ha tenido, de otro lado, el mérito de poner de relieve la existencia de una amplia gama de mitos, en diferentes pueblos y épocas, que hablan de mujeres disfrutando de un poder y una posición social que nada tiene que ver con la situación real de los pueblos que relatan esos mitos. El interés por los mismos no debe desaparecer por el hecho de admitir que no reflejan una realidad

---

[11] Arthur 1977: 7-8. Vid. también Georgoudi 1991 sobre los riesgos de apoyar en testimonios de la tragedia la idea de un supuesto matriarcado. Sobre la *Orestía*, Zeitlin 1978.

[12] Bamberger 1974: 280. El estudio de Joan Bamberger se centra en los mitos de los indios sudamericanos, pero sus conclusiones parecen extrapolables al mundo griego antiguo. Vid. Zeitlin 1978: 151-152. En el mismo sentido se pronuncia Pòrtulas 1987: 30, "el mito proporciona justificación para una realidad presente y sentida como permanente, a base de ofrecer una explicación 'histórica' inventada, de cómo esta realidad fue fundada".

histórica pasada, al contrario[13]. Se trata de mitos muy relevantes en el panorama cultural griego, de gran utilidad social, y que se ajustan a un patrón, el del "Gobierno de las mujeres": érase una vez una época en la que las mujeres tuvieron todo el poder, pero lo utilizaron mal (sobre todo en relación con su sexualidad desenfrenada) y su tiranía se volvió insoportable; los hombres tuvieron que reaccionar, tomar el poder y adoptar medidas que asegurasen el control y subordinación de las mujeres, situación dichosa que se mantiene desde entonces[14].

Otra posibilidad que se abre gracias a esta atención puesta sobre tantos mitos que reflejan una clara hostilidad hacia el poder femenino, es, como recuerda Marilyn Arthur, la de extraer de ellos testimonios que permiten asomarse también a una conciencia femenina que se resistía a la absoluta dominación del patriarcado. Así ocurría, señala la autora, con el mito de Deméter y Perséfone, al que se dedicará el estudio de caso en este capítulo[15].

En definitiva, el matriarcado, entendido como un momento histórico en el que las mujeres tuvieron el poder político y económico, se apoya en fuentes, en el mejor de los casos, ambiguas. Sin embargo, la idea se consolidó desde el siglo XIX como una Utopía que, aunque basada en esencialismos que no fueron bien vistos por las corrientes mayoritarias del feminismo, al menos sirvió para reflexionar sobre la idea de que el patriarcado no era el único sistema posible y se podía, por tanto, luchar por mayores derechos y libertades para las mujeres[16]. Además de eso, se asistió también al desarrollo de una hipótesis sobre la existencia de una religión europea primitiva construida en torno a una Diosa Madre. Jane Ellen Harrison, de quien se hablará más adelante en este capítulo, contribuyó al desarrollo de esa idea que tuvo también un claro ejemplo en la obra de Robert Graves, *La Diosa Blanca*, publicada en 1999.

3. Iniciaciones. Las Osas de Braurón

Lo que se conoce como iniciación, en el sentido de ritual de paso de un estadio de la vida a otro[17], especialmente hacia la vida adulta, tuvo en la sociedad griega un papel muy importante en el rito y en el mito[18]. Es, además, un terreno privilegiado para ser estudiado desde una perspectiva de género. En este epígrafe vamos

---

13 Pòrtulas 1987: 28.

14 Pòrtulas 1987: 31-32.

15 Arthur 1977.

16 Davies 2017.

17 No debe confundirse con la iniciación relacionada con los misterios y las religiones de salvación.

18 Al hablar aquí de mito y rito no se está asumiendo la propuesta de la conocida como Escuela de Cambridge, o Escuela de Mito y Ritual, sobre la asociación entre mito y rito en el sentido de que el mito son las palabras pronunciadas durante el ritual; sí se ha tratado, con éxito muchas veces, de iluminar mutuamente rituales y relatos. En este caso concreto, lo que no parece posible es determinar si el mito deriva del rito o viceversa, Dowden 1992: 75. Vid. también el capítulo de Konstan en este mismo volumen.

a centrarnos específicamente en el ritual denominado *árkteia*, que se celebraba en dos lugares del Ática (Braurón y Muniquia). Niñas de entre cinco y diez años "actuaban como osas" (*arkteúein*) en honor de Ártemis. Veamos lo que se conoce de este rito y de los mitos con él relacionados[19].

Hay un texto de Aristófanes sobre las edades de las mujeres que puede servir de punto de partida. Se trata de *Lisístrata* 638-645:

> Nosotras, ciudadanos todos, a un discurso
> útil a la ciudad damos comienzo:
> es natural, pues me crié espléndidamente entre lujos.
> Nada más cumplir los siete años fui arréfora (ἠρρηφόρουν)
> con diez molí el grano para la Patrona;
> vestida de azafrán fui osa en las Brauronias (ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις);
> y entonces, convertida en una hermosa muchacha (παῖς καλή), fui canéfora (χανηφόρουν)
> y llevaba un collar de higos secos.

Este pasaje es fundamental como fuente sobre los ritos y mitos relacionados con Ártemis Brauronia, aunque solo sea porque son muy escasos los testimonios con los que contamos. En este pasaje se habla de arréforas, canéforas y "osas", y se debe tener en cuenta, para empezar, que, a diferencia de lo que ocurre con los ritos de paso de los muchachos, como la efebía ateniense, para las muchachas participar de estas fiestas rituales era algo excepcional, sólo para unas pocas elegidas entre las familias aristocráticas[20]. Según el testimonio de Aristófanes, las "osas" deberían tener al menos diez años, aunque los escolios a este pasaje y la enciclopedia *Suda*, hablan de entre cinco y diez años. Al problema de la discordancia en las fuentes se suma que la edad entre cinco y diez años es demasiado baja para un rito prematrimonial como, al menos en origen, debía de ser éste. La historiadora Claudia Montepaone, en su ensayo dedicado a la iniciación femenina y los rituales de las "osas", propuso la siguiente explicación: podemos suponer que la edad de las "osas" fue, en un tiempo, más elevada, una edad efectivamente prematrimonial, y que su ritual incluía la caneforía; posteriormente, en tiempos de Pisístrato, habría tenido lugar una reestructuración de las fiestas con la introducción de las Grandes Panateneas, que incorporaron la caneforía y sustituyeron a las Brauronias como rito inmediatamente prematrimonial. La edad de las "osas" se rebajó entonces, aunque las muchachas conservaron la función de canéforas para Ártemis[21].

---

[19] Todo el entramado de ritos y mitos relacionados en última instancia con la iniciación femenina y con Ártemis, fue analizado en detalle por Dowden 1989. Posteriormente, el autor presentó una sucinta revisión del tema en Dowden 1992: 73-78. Sobre Ártemis Brauronia, véase también Budin 2016: 77-80.

[20] En el caso concreto de las arréforas, por ejemplo, parece que eran cuatro las que alcanzaban ese honor. Dillon 2003: 220-221.

[21] Montepaone 1999: 25-28.

Sobre el rito que se llevaba a cabo es muy poco lo que sabemos. Se conserva un buen número de crateras en miniatura (*kraterískoi*), recuperadas en excavaciones del santuario de Braurón y del de Muniquia, en las que se ve a muchachas con túnica, o desnudas, realizando competiciones de carreras, y a jóvenes mujeres que dirigen esas carreras. También hay figuras disfrazadas de osas. Junto a estos testimonios están relatos que hablan de cómo la diosa Ártemis exigió reparación por la muerte de una osa en su templo, a consecuencia de lo cual las muchachas tenían que "hacer la osa / servir como osa" para la diosa en Braurón al abandonar la niñez. Esta versión era más "suave" que la que se contaba en Muniquia, donde la exigencia de la diosa era que se sacrificara en su honor a la hija de un ateniense[22].

Existen en este relato puntos oscuros, por supuesto, como el por qué del enfado de la diosa (quizá la osa le estaba dedicada y, en todo caso, Ártemis suele enojarse cuando se atenta contra algún animal), pero no podemos seguir aquí todos los hilos, sino centrarnos en el ritual y los relatos a él asociados. Señala Dowden, retomando el clásico estudio de Van Gennep sobre los ritos de paso, que en este caso estamos ante un ritual liminal, de transición. Si, en términos generales, el rito de paso contempla tres fases -el alejamiento de la sociedad, la permanencia en un lugar liminal y la reincorporación a la sociedad con un nuevo estatus –, la *árkteia*, la permanencia en el santuario de Ártemis, correspondería al segundo momento[23].

En fechas recientes, Faraone ha argumentado en contra del carácter iniciático de los ritos en Braurón. Aboga este autor por un carácter sacrificial y no vinculado a los ritos de paso. Entiende que es más probable, en el Ática, una vinculación a una Ártemis dispensadora de plagas, como su gemelo Apolo, a la que hay que aplacar con sacrificios, que a una Ártemis cazadora como la que recibe culto en Arcadia y otros lugares del Peloponeso. Entiende el autor que la "initiatory hypothesis" se basa en dos premisas cuestionables: la comparación con los ritos efébicos y la comparación con la diosa peloponesia, diosa cazadora que estaba al frente de unos "iniciados", en lugar de considerar a la más ateniense y jónica diosa dispensadora de plagas. También se opone a la asociación, por comparación del modelo, con los mitos de Ifigenia o Calisto. Su hipótesis es que en Braurón se celebraban, al menos, dos tipos de rituales, uno de carácter comunitario y otro, u otros, de carácter más personal:

> Parece claro que un selecto grupo de niñas de cinco a diez años, vestidas con ropajes de color azafrán, se reunían en Braurón, separadas de los hombres, para un sacrificio común de una cabra con vistas a protegerse de la cólera de Ártemis, dispensadora de plagas -un ritual que es similar al peán apotropaico y al sacrificio llevados a cabo por jóvenes (*koúroi*) para aplacar la cólera de Apolo. De otra parte,

[22] Los testimonios están recogidos en la enciclopedia *Suda*. Dowden 1992: 74, Faraone 2003. Véase también Bremmer 2019: 387-388.

[23] Dowden 1992: 74-75.

> había también formas de auto-dedicación llevadas a cabo individualmente (con probabilidad también con ropa color azafrán) por cada *parthénos* ateniense en algún momento antes de casarse[24].

Se trataría, en cualquiera de los casos, de sacrificios sustitutorios (en el segundo caso, por ejemplo, de mechones de cabello), nunca de rituales de paso. Sea lo que sea de esta propuesta, respetable como el resto, pero en la que parece pesar mucho la reacción contra una tradición muy establecida de estudio de los "ritos iniciáticos", parece muy discutible, en cambio, la afirmación de que las muchachas que "hacían la osa" no entraban en ningún nuevo grupo ni sufrían ningún cambio personal[25]. En este caso parece que Faraone está siendo víctima del error que atribuye al resto de estudiosos, la equivocada comparación con los ritos efébicos. Las muchachas sí entran en un nuevo estadio, aunque no sea tan claro como el acceso a la ciudadanía de los efebos. Entran en una especie de estado de "exposición" hasta ser entregadas en matrimonio. De hecho, los ritos asociados a determinadas franjas de edad, aunque comunes a hombres y mujeres, eran sustancialmente diferentes en uno y otro caso: los hombres casados rara vez formaban una categoría ritual, mientras que, por hablar solo del Ática, había al menos tres festivales reservados para las mujeres casadas. Los rituales de las arréforas y las osas son perfectamente entendibles en este contexto:

> Esta especial atención a los rituales femeninos no debe sorprender cuando consideramos que la religión griega estaba preocupada no solo con el mantenimiento del estatus social y las normas de género, sino también con los imperativos biológicos, como asegurarse el alimento y procrear niños sanos. El papel de las mujeres en la reproducción era más complejo y cargado de peligros que el de los hombres, de ahí que su estatus reproductivo fuera asunto de mayor importancia social y ritual que el de los hombres. Además, las mujeres que no eran sexualmente activas (porque eran, o demasiado jóvenes, o demasiado mayores para procrear) eran percibidas como más puras ritualmente y, por tanto, más adecuadas para el servicio de ciertas diosas[26].

Más allá de las discusiones sobre la edad concreta en la que tenía lugar este rito, es muy relevante el hecho de que no marcaba el acceso a la ciudadanía, como sí ocurría con la *ephebía* de los muchachos, y, como señalaba más arriba, no era celebrado por todas las muchachas sino por una elite. Era el paso previo a la conversión en una "hermosa muchacha" (παῖς καλή), es decir, el paso previo al matrimonio.

---

[24] Faraone 2003: 61.
[25] Faraone 2003: 44.
[26] Larson 2016: 130

Por otra parte, incluso aunque asumiéramos que se trata de ritos de sacrificio sustitutorio y no de ritos de iniciación, la cuestión del género seguiría presente, ya que la pregunta se mantiene, ¿por qué se exige el sacrificio de *una muchacha*? Doherty insiste en un punto: ¿por qué esa insistencia en el sacrificio? También hay sacrificios de muchachos en el mito, pero muchos menos. Doherty, aun asumiendo que ningún autor antiguo establece esa conexión, propone de manera muy sugerente que, en realidad, todas las mujeres griegas estaban destinadas al "sacrificio", precisamente empezando en la pubertad:

> El mayor, aunque no verbalizado, sacrificio que se pedía a las mujeres era la subordinación de todas sus actuales y potenciales capacidades a la función marital reproductiva (...) Por supuesto, a los muchachos se les pedía arriesgar sus vidas en la batalla y dedicar un cierto número de años a este papel, pero el riesgo no es lo mismo que el sacrificio, del que no hay escapatoria posible. Es más, los hombres recibían como recompensa por ese riesgo la plena pertenencia a la comunidad cívica, mientras que las mujeres seguían siendo menores legalmente y no tenían derechos. En este contexto propongo que la iniciación de las mujeres es equivalente a un sacrificio. Los autores antiguos nunca establecieron esta conexión, de manera que mi argumento es especulativo, pero una de las funciones del mito es disfrazar sus efectos ideológicos, por lo que no encuentro sorprendente que este propósito nunca se enunciara[27].

4. UNA CULTURA DE LA VIOLACIÓN EN EL MITO GRIEGO

Nancy Sorkin Rabinowitz, en un artículo dedicado a la violación en la tragedia griega, recordó cómo el feminismo del siglo XX y de estos inicios del XXI tiene como uno de sus asuntos nucleares la denuncia de lo que se conoce como "cultura de la violación"[28]. Se trata de un asunto clave, pero espinoso, ya que hay que evitar proyectar ideas y conceptos modernos sobre las obras clásicas. Aunque existían leyes en diferentes ciudades griegas que podían castigar el uso de la fuerza (*bía*, βία) o de la afrenta o insolencia (*hýbris*, ὕβρις), debemos de ser conscientes de que no existe un término griego que corresponda a "violación". Además, es fundamental también tener en cuenta que la definición actual de violación se basa en la idea de consentimiento, y a las mujeres griegas este no se les solicitaba ni siquiera para darlas en matrimonio.

Hay, sin embargo, tareas pendientes que sí se pueden hacer en el ámbito concreto del estudio del mito griego. Así, sabemos que el sustantivo ὕβρις (*hýbris*) y el verbo ὑβρίζω (*hybrízo*) significan, respectivamente, "violación" y "violar" cuando el contexto así lo indica. Sin embargo, dado que tienen también un sentido más

---

[27] Doherty 2001: 95.

[28] Rabinowitz 2011. Vid. también Zeitlin 1986, Lefkowitz 1993, Stewart, 1995, Deacy & Pierce 2002, Omitowoju 2002, Iriarte & González 2008.

general dentro del campo semántico de la insolencia y el comportamiento soberbio e injusto, nos encontramos habitualmente con traducciones que mantienen una ambigüedad deliberada al referirse a episodios de violación dejando al lector en la oscuridad[29]. La tarea de revisión y contextualización de las traducciones sigue pendiente[30].

Pero, para ser justos, hay que decir también que ya los propios poetas de la antigüedad ocultaban en muchas ocasiones las historias de violación con el ropaje del romanticismo. A la mente de todos puede acudir el pasaje de la *Ilíada* (14. 315-328) en el que Zeus, en un intento bastante curioso de halagar a Hera, le recuerda sus anteriores conquistas y va enumerando una tras otra a todas aquellas que "amó":

> Nunca de esta manera el deseo (ἔρος) por una diosa o una mujer
> dominó así mi ánimo inundando mi pecho,
> ni cuando amé (ἠρασάμην) a la esposa de Ixión
> que alumbró a Pirítoo, igual a los dioses en entendimiento,
> ni cuando a la hija de Acrisio, la dulce Dánae
> que alumbró a Perseo, ilustre entre los hombres,
> ni cuando a la hija del glorioso Fénix,
> que alumbró a Minos y a Radamantis igual a un dios,
> ni cuando a Sémele ni Alcmena en Tebas,
> la una tuvo como hijo a Heracles de fuerte corazón,
> Sémele a Dioniso delicia de los mortales.
> Ni cuando a la soberana Deméter de hermosa cabellera,
> ni cuando a Leto gloriosa, ni siquiera a ti misma,
> como te amo (ἔραμαι) ahora y me posee el dulce deseo (γλυκὺς ἵμερος).

---

[29] Vid. Diodoro 17.35.5, donde se habla de unas prisioneras violadas por los soldados vencedores. En el texto griego leemos lo siguiente: (...) οἱ δὲ τὰς ἐσθῆτας περιρηγνύντες καὶ γυμνοῖς τοῖς σώμασιν ἐπιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ ταῖς στάθμαις τῶν δοράτων τύπτοντες καὶ τὰ τιμιώτατα καὶ περιβόητα τῶν βαρβάρων ταῖς τῆς τύχης δωρεαῖς *ὑβρίζοντες*, un texto que en la traducción de la Biblioteca Clásica Gredos dice así: "otros, después de arrancarles los vestidos, ponían las manos encima de los cuerpos desnudos y los golpeaban con las conteras de las lanzas *y los trataban de manera ofensiva* como regalos de la suerte a lo más precioso y famoso de los bárbaros".

[30] Sobre la necesidad de afinar las traducciones, vid. Scafuro 1990, trabajo que se centra en el análisis léxico de diferentes versiones de los mitos de Álope, Antíope, Auge, Dánae y Melanipa. En el caso concreto del verbo *phtheíro*, empleado con frecuencia en estas historias, véase Scafuro 1990: 128: "What is immediately striking from a perusal of the list that follows is that the words used to describe sexual union rarely specify whether the union was the result of force or seduction. Two Greek verbs call for special attention since translators are often rather free with them. The first is the most commonly used verb, *phtheíro*, which I have translated as 'undo.' The male is always the active agent of the verb (as is usual with most Greek verbs denoting heterosexual intercourse); the girl is the object of the verb when used actively, its subject when used passively. LSJ offers 'seduce' as a meaning for this word in contexts where sexual activity is involved (1.3.b). This is clearly wrong. The basic meaning of the verb is 'destroy,' and, in its developed sense, means 'ruin' or 'spoil'; it refers to the effect of the action which the agent undertakes, not the means by which he achieves that end- except with the addition of qualifying words. The verb is therefore 'neutral' in the sense that, by itself, it says nothing as to how the particular 'destruction' or 'ruin' was effected".

En estos versos, en los que Zeus recuerda sus "amores" con Día, Dánae, Europa, Sémele, Alcmena, Deméter y Leto, el poeta emplea el verbo *eráo*, "amar". No todos los casos son iguales y, evidentemente, no en todos se debe hablar de violación, no solo por razones de anacronismo, sino porque en algunas historias esas parejas de Zeus lo eran de buena gana, algo sobre lo que volveré más abajo. Sí sirve este pasaje, en cambio, para reflexionar sobre la validez de la pauta que, en opinión de Froma Zeitlin, suelen seguir los relatos míticos de persecución y violación: todos ellos acaban en un cambio físico de la joven perseguida, ya sea a través de un parto, si la unión se consuma, ya de una metamorfosis, que es el único medio con el que algunas consiguen escapar a esa unión no deseada[31]. Aquí se trata de Zeus y es él mismo el que habla, por lo que no debe extrañar que el relato sea una cadena de "éxitos"; sin embargo, el hecho de que el poeta mencione por ejemplo a Leto, que aparece ya casi al final y de la que Zeus tuvo a Ártemis y Apolo, nos sirve para recordar a su hermana Asteria a la que el dios también quiso violar, pero que se metamorfoseó en codorniz, según unas versiones, o se arrojó al mar, según otras, convirtiéndose en una isla. El pasaje seleccionado de la *Ilíada* se centra en una serie de episodios, más o menos violentos, que acaban en un aumento de la descendencia divina.

Los episodios de persecución y violación son abundantes en los relatos míticos griegos y constituyen un tipo específico también en la iconografía, aunque en este ámbito la violación no llegue a explicitarse, sino solo a insinuarse. Es de destacar que quienes aparecen como agentes son, normalmente, dioses y hombres, especialmente hombres jóvenes, y seres híbridos como sátiros y centauros. Como víctimas aparecen sobre todo mujeres, pero también jóvenes varones; en cualquier caso, siempre se trata de "otros" diferentes al varón adulto[32].

Algunos de los casos arriba mencionados han dado lugar a que estudios recientes se plantearan el papel que el deseo femenino juega en estas historias, una perspectiva que no ha sido apenas tenida en cuenta. Efectivamente, la evidencia de que existen en la mitología griega numerosísimos casos de violaciones (el breve pasaje anterior es solo una pequeña muestra y ni siquiera la más representativa), la abundancia de relatos y representaciones iconográficas de persecuciones y raptos, incluso de luchas como preámbulo de una unión indeseada, ha hecho que el foco se pusiera en la violencia sexual y en la mujer como víctima de un deseo masculino no correspondido e impuesto por la fuerza. Sin embargo, al lado de afirmaciones como las de Eva Keuls, que califica a Zeus de "master rapist"[33], o de John J.

---

31 Zeitlin 1986: 123.

32 Zeitlin 1986: 125-126. Un caso muy diferente es el que constituyen los raptos de muchachos jóvenes por parte de divinidades como Eos, o figuras como las Harpías, Esfinges y Sirenas aladas. Estos episodios, muy asociados al tránsito de la muerte, constituyen una categoría afín solo muy limitadamente a los casos que estamos analizando en este epígrafe. Vid. González González 2018: 41-44.

33 Keuls 1984: 51.

Winkler, que afirma que "las divinidades masculinas descienden y consuman su deseo *in situ* para después dejar atrás a las muchachas[34], o de Jennifer Larson, según la cual "nada se dice sobre la voluntad o el deseo de la pareja femenina, que es un simple vehículo para el placer del dios"[35], Susan Deacy ha planteado la posibilidad y el interés de examinar también el deseo de las mujeres[36]. Aunque es un experimento difícil y plagado de ambigüedades, es muy sugerente esta perspectiva en dos de los casos examinados, el de Europa y el de Perséfone. En el primero, Deacy anima a observar las imágenes del rapto de Europa, en algunas de las cuales es posible detectar, señala la autora, un interés erótico en la mirada de Europa hacia el cuerno claramente fálico del toro[37]. Es el caso de una enócoe apulia, *ca*. 310 a.C., en la que Europa sostiene con una mano el cuerno y con la otra acaricia el mentón del toro[38], a la que podemos añadir una cratera de figuras rojas del Pintor de Berlín, *ca*. 490 a.C. en la que Europa presenta una actitud parecida de interés[39].

5. Jane Harrison, Nicole Loraux, Maria Helena da Rocha Pereira

En este epígrafe vamos a recordar, aunque sea brevemente, a tres figuras que, en momentos y contextos muy diferentes, desde perspectivas también muy diversas, han dejado una huella profunda en los estudios clásicos y, específicamente también, en el estudio de la mitología.

Jane Ellen Harrison (1850-1928) estuvo entre las primeras estudiantes que pudieron asistir a la Universidad de Cambridge, una vez que, tras superar en 1874 el examen de esta universidad, se convirtió en estudiante del Newnham College, creado expresamente para mujeres y fundado tres años antes. Fue, en palabras de una de sus biógrafas, Mary Beard, "la primera mujer en Inglaterra que llegó a académica, en el pleno sentido profesional: una investigadora y profesora universitaria ambiciosa, a tiempo completo y asalariada"[40]. Su carrera académica no fue fácil, ya que no aprobó los "Classical Tripos" en 1879 y tuvo que abandonar Newnham. Se dedicó entonces a la enseñanza del latín y el griego en la Oxford High School for Girls y en la Notting Hill High School, además de estudiar arqueología con Sir Charles Newton en el Museo Británico, así como en museos y universidades en

34 Winkler 1990: 203.
35 Larson 2001: 65.
36 Deacy 2013.
37 Deacy 2013: 403-404.
38 Museo Arqueológico Nacional de Tarento, 54079.
39 Museo Arqueológico Nacional de Tarquinia, RC 7456.
40 Beard 2010. Como recuerda Doherty 2002: 80, consiguió su primer puesto académico oficial a los 48 años. Para la biografía de Harrison, vid. Stewart 1959, Peacock 1988, Beard 2000 y Robinson 2002. La propia Harrison publicó en 1925, en la imprenta de Virginia y Leonard Woolf, la Hogarth Press, sus *Reminiscences of a Student's Life*. Jane Harrison aparece evocada por sus iniciales en las primeras páginas de *Una habitación propia* de Virginia Woolf ("the famous scholar, could it be J---- H---- herself?").

Alemania. Complementó sus ingresos dando conferencias sobre arte griego y arqueología en Londres, donde estuvo viviendo durante veinte años. A la vuelta de un viaje por Grecia y Turquía, explorando los sitios arqueológicos, comenzó a trabajar en el comentario de la nueva traducción de Margaret Verrall del primer libro de Pausanias, sobre el Ática, que publicó en 1890 con el título de *Mythology & Monuments of Ancient Athens*. Solicitó la cátedra Yates de Arqueología Clásica en el University College de Londres sin éxito en dos ocasiones, en 1888 y en 1896. Pese a esos fracasos, su reputación crecía y obtuvo doctorados honorarios en la Universidad de Aberdeen y en la de Durham. Finalmente, regresó al Newnham College como profesora en 1898, puesto en el que se mantuvo hasta 1922[41].

Su nombre está asociado al de la "Escuela de Cambridge" o "Escuela de mito y ritual". En el prefacio de *Mythology & Monuments of Ancient Athens*, obra publicada en 1890, según se ha mencionado más arriba, Harrison expresó por primera vez la hipótesis en torno a la cual se tejería toda una red de estudiosos y estudios: "en la gran mayoría de los casos una práctica ritual mal entendida explica la elaboración del mito". Otra forma en la que esta teoría se ha formulado es que el mito es, o ha sido originalmente, "lo dicho", *legómena*, al tiempo que el ritual era "lo ejecutado", *drómena*. Sobre la genealogía de esta idea no hay un acuerdo absoluto, ya que algunos autores defienden que ya había sido avanzada por William Robertson Smith (1846–94) un año antes[42], mientras que otros entienden que, técnicamente, puede afirmarse que la hipótesis fue planteada simultáneamente por Smith, Harrison y James George Frazer (1854–1941) en *La rama dorada*, famosa y voluminosa obra publicada en 1890[43]. En cualquier caso, los estudios de Jane Harrison y de los otros miembros más relevantes del grupo, Gilbert Murray (1866–1956), Arthur B. Cook (1868-1952) y Francis Macdonald Cornford (1874–1943), dejaron una profunda huella en los estudios de mitología, religión y antropología griega de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, y un estudioso de la talla de Walter Burkert (1931-2015) reconoció siempre abierta y repetidamente su deuda con Jane Harrison. Jan Bremmer también reconoce, por encima de la asociación entre mito y ritual, la originalidad e importancia de otra idea innovadora de Harrison, planteada en su segundo libro, *Themis. A Study in the Social Origins of Greek Religion*, publicado en 1912, donde avanzó la importancia del estudio de las instituciones sociales para hallar las claves interpretativas del mito[44].

---

41 Los datos de la biografía de Jane Ellen Harrison están tomados, en su mayor parte, de los archivos del Newnham College de Cambridge (janus.lib.cam.ac.uk).

42 Bremmer 2011: 537.

43 Versnel 1990: 31. Vid., en este mismo volumen, el capítulo de Konstan.

44 Bremmer 2011: 536-538. Una crítica a esta "Escuela de Cambridge" (incluso a la propia "etiqueta" con la que nos referimos a ella, ya que no todos sus miembros enseñaron en Cambridge), puede verse en Johnston 2018: 22-44. La autora articula su crítica en torno a la idea de que los ritualistas ofrecieron una idea esencialista de los mitos, convirtiéndolos en "handmaids" de los ritos.

Como es el caso, en no pocas ocasiones, cuando se escribe la biografía de escritoras, o, en general, de mujeres que hayan destacado en el ámbito de alguna actividad más o menos pública, a veces los estudiosos se adentran en aspectos relegados, o, al menos, tratados de forma diferente cuando se habla de hombres. Así, Doherty recoge este comentario de Robert Ackerman, defensor, por lo demás, de la obra de Harrison:

> Harrison estuvo, en cada periodo de su vida adulta, conectada siempre de una manera profundamente emocional con algún estudioso varón de logros filológicos superiores que actuaba como consejero técnico y, lo que es más importante, como un soporte emocional esencial[45].

Otro autor que reconoce los logros de Harrison, pero no se resiste a lo que podríamos llamar género del "cotilleo", es Versnel:

> Robertson Smith y Frazer enseñaron ambos en Cambridge. También Jane Harrison. "Bloody Jane" para sus amigos, "Ker blasfema", como ella misma decía, y la última ménade viva, según muchos otros, llevó una vida no ortodoxa que hizo que se levantaran rumores con los ingredientes habituales de libertinaje en materia de sexo y religión, un feminismo más o menos pronunciado y extremos de refinamiento estético por un lado junto a "ye Beastly Devices of ye Heathen"[46] por otro[47].

Doherty prefiere fijarse, en cambio, en sus logros, en cómo, a pesar de las dificultades y de las escasas expectativas de hacer una carrera académica, se dedicó al estudio, además de la filología, de la arqueología y la historia del arte, convirtiéndose en una de las primeras clasicistas con una producción realmente interdisciplinaria y anticipando muchas de las hipótesis y controversias en las que se trabajó en los años siguientes[48].

Otras obras suyas relevantes, además de las mencionadas más arriba, fueron *Prolegomena to the Study of Greek Religion* (1903), *Ancient Art and Ritual* (1913) y *Epilegomena to the Study of Greek Religion* (1921).

Por su parte, la historiadora francesa Nicole Loraux (1943-2003), aunque con una formación y unos objetivos académicos muy diferentes a los de Jane Harrison, comparte con ella el interés por diferentes ámbitos de investigación, lo cual proporcionó a su obra esa brillantez que suele ir asociada a la interdisciplinariedad

---

45 Ackerman 1991: 68, citado a partir de Doherty 2002: 80.

46 Expresión tomada del prólogo de Jane Ellen Harrison a su obra *Themis*, en donde menciona estas palabras que aparecían en nota a una traducción isabelina de los dos primeros libros de Heródoto en referencia a las costumbres de los egipcios.

47 Versnel 1990: 30. Es cierto que el autor añade que menciona estos datos "por la única razón de que la crítica posterior parece haberse inspirado, al menos en parte, por la aversión suscitada por estos detalles, menos relevantes en sí mismos, de su vida".

48 Doherty 2002: 81.

cuando la inteligencia ilumina esa combinación de perspectivas. Loraux tuvo una sólida formación en filología clásica (su memoria de licenciatura, bajo la dirección de Jacqueline de Romilly, estuvo dedicada a Tucídides), pero trabajó en una encrucijada entre la historia, la antropología, la filología, la filosofía, el psicoanálisis y el feminismo, todo ello con las particularidades que ahora comentaremos[49].

El nombre de Loraux, junto con el de estudiosos como Jean-Pierre Vernant (1914-2007), Pierre Vidal-Naquet (1930-2006), o Marcel Detienne (1935-2019), grupo al que solemos referirnos como *École de Paris*, se asocia al *Centre de Recherches Comparées sur les Sociétés Anciennes*[50]. Comenzó su Tesis bajo la dirección de Pierre Vidal-Naquet, aunque fue finalmente depositada con la dirección de Henri Van Effenterre y defendida en 1977 con el título de *Athènes imaginaire. Histoire de l'oraison funèbre et de sa fonction*. Esta investigación fue publicada como *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"* en el año 1981[51], al mismo tiempo que aparecía *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*[52]. En ambos trabajos ocupa un lugar importante el estudio del mito de autoctonía ateniense[53]. En el primero, el foco se centra en los discursos del tipo conocido como *epitáphios lógos*, aquel que se pronunciaba una vez al año en memoria de los caídos en las guerras y que conocemos bien gracias al que Tucídides pone en boca de Pericles en el segundo año de la Guerra del Peloponeso; en todos ellos se encuentran una serie de lugares comunes de alabanza a la gloria de Atenas con los que se fue construyendo la imagen de la ciudad. En el caso de la segunda obra, el núcleo del análisis son los mitos con los que los atenienses evocaban el nacimiento del primero de ellos, Erictonio. Como es sabido, el dios Hefesto persiguió a Atenea, lleno de deseo, y logró eyacular en la túnica de la diosa, que se limpió con un pedazo de lana que luego arrojó a la tierra. De ahí, de la propia tierra de Atenas, nació el primer ateniense, una idea recogida también en las fuentes iconográficas. Estas dos obras son tratados ya clásicos y de referencia para el estudio tanto del mito de autoctonía como del modo en el que los atenienses construyeron su identidad política e "inventaron" Atenas. El trabajo de Loraux iba en la dirección de reconstruir y analizar el "imaginario cívico", los sistemas de representación que llevaron a cabo los griegos de época clásica, desvelando sus presupuestos y contradicciones.

---

[49] Los datos básicos de su biografía y bibliografía pueden verse en el número monográfico que le dedicó la revista *Espaces Temps* 87-88 (*Les voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*), volumen del año 2005.

[50] Se trata del antiguo *Centre Louis Gernet*, ahora fusionado con el *Centre Gustave Glotz* y el equipo *Phéacie* en el centro de investigación *ANHIMA* (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques).

[51] Hay traducción castellana, Loraux 2012.

[52] Hay traducción castellana, Loraux 2017.

[53] Véase, en este mismo volumen, el capítulo elaborado por Delfim Leão con un estudio de caso sobre este asunto.

En cuanto al enfoque de género, está muy presente en la obra de Loraux, pero con unas especificidades significativas. La obra fundamental desde el punto de vista teórico, en este sentido, es *Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*[54], publicada en 1990, en cuyo prólogo la autora afirma que "no es este un libro sobre las mujeres, aunque en él se trate muchas veces de las mujeres griegas". Evidentemente, Nicole Loraux no hace "historia de las mujeres" y su enfoque es más bien similar al de quienes emplean el concepto "género". Específicamente, ella utiliza la expresión "opérateur féminin", con la que se refiere a un operador para pensar lo masculino, gracias al cual podemos descubrir la porosidad del límite que supuestamente divide masculino y femenino y reflexionar sobre las lágrimas y las heridas del guerrero, o la heroicidad del parto. Dos trabajos dedicados al género trágico se sitúan en la misma línea: *Façons tragiques de tuer une femme*[55] (1985), y *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque* (1999). En ellos sigue reflexionando sobre la diferencia sexual según la pensaron los antiguos griegos; en el primer caso, atendiendo a las "modalidades trágicas de la muerte de las mujeres" y viendo cómo la puesta en escena de esas muertes era una ocasión para pensar la diferencia de los sexos; en el segundo, explorando, de nuevo en la tragedia, los ecos de la división política entre los sexos[56].

Otros trabajos relevantes de Nicole Loraux son *Les Mères en deuil*[57] (1990) y *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*[58] (2005).

Finalmente, la portuguesa Maria Helena da Rocha Pereira (1925-2017), formada en las Universidades de Coimbra y de Oxford, no fue una entusiasta de los estudios de género (o de los estudios feministas, como ella misma se refería a ellos[59]) por sí mismos. No obstante, nos ocupamos de ella aquí porque Rocha Pereira hizo del mito griego, en sus variadas facetas, la filológica por encima de todo, uno de sus principales temas de estudio. Al contrario que la Escuela de Lisboa, más próxima a la llamada *École de Paris*, que acabamos de mencionar, y de los trabajos de Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet y también Gilbert Durand, la Escuela de Coimbra, fundada y especialmente representada por M. H. da Rocha Pereira, siempre estuvo más próxima a la llamada Escuela de Cambridge y a los ritualistas, como Walter Burkert, de quien se confesaba admiradora. Muchas de esas posiciones epistemológicas, M. H. da Rocha Pereira las adoptó en varios de sus trabajos fundamentales sobre el mito. La influencia anglosajona, especialmente de sus maestros de Oxford, es visible pronto en la tesis de Doctorado que presentó en

54 Hay traducción castellana, Loraux 2004a.
55 Hay traducción castellana, Loraux 2005.
56 Debe tenerse en cuenta también en este apartado el volumen editado por Loraux (Loraux 1993) y, especialmente también, el estudio de Ana Iriarte, discípula directa suya, sobre la especificidad de la palabra femenina, Iriarte 1990.
57 Hay traducción castellana, Loraux 2004b.
58 Hay traducción castellana, Loraux 2008.
59 E.g. Rocha Pereira 2013: 165.

la Universidad de Coimbra y que publicó en 1955, *Concepções helénicas de Felicidade no Além, de Homero a Platão* (reed. Lisboa, 2013). Pero esa corriente de pensamiento se fue profundizando y desarrollando a lo largo de los años, también gracias al continuo contacto con especialistas de varias universidades europeas. Los estudios que publicó sobre *Hades em Hesíodo* (1953-1954), *Thanatos na Arte Grega* (1999) e *História, Mito e Racionalismo na Ilíada* (1995), así como los muchos trabajos que elaboró sobre la epopeya y la tragedia griegas, sobre el arte antiguo (especialmente sobre pintura en cerámica y escultura) y sobre la recepción del mito clásico en la cultura y la literatura portuguesas, revelan esa constante y continua preocupación por el mito griego[60].

Pero, aunque los estudios de género no fuesen su tema predilecto, Rocha Pereira dedicó alguna de sus investigaciones a temas en los que lo femenino y la problemática de género son inevitables, ofreciendo así al público especializado su aproximación a esas temáticas. Es el caso de trabajos como *O Jardim das Hespérides* (1957), *As Amazonas. Destino de um mito singular* (2000), *A teia de Penélope* (2003), o *Um vaso grego no Museu Calouste Gulbenkian* (2012), en el que analiza una representación iconográfica del mito del rapto de las Leucípides[61].

Más que propiamente una estudiosa del género o de la relación mito/género, Maria Helena da Rocha Pereira es importante también, y sobre todo, como mujer, filóloga e historiadora que se dedicó al estudio del mito griego, ya en los aspectos de contenido, origen y significado, ya en su perspectiva teórica. Es en este ámbito en el que debemos citar dos de los que consideramos que fueron sus mejores trabajos. En ellos, Rocha Pereira hace sobre todo una síntesis de los problemas subyacentes al estudio del mito con la maestría que le era reconocida por sus discípulos y pares. Bajo la aparente simplicidad de la visión de conjunto, que, sin embargo, solo es posible a costa de mucha investigación, estudio, conocimiento y capacidad analítica, Rocha Pereira da cuenta de la complejidad de la problemática del mito griego en *Enigmas em volta do mito*[62] y *O mito na Antiguidade Clássica*[63]. En el primer caso, Rocha Pereira parte del sentido del término griego *mŷthos* y de ahí avanza en una síntesis de la evolución de la mitología, en el sentido de "ciencia de los mitos", desde la antigüedad a la contemporaneidad. En este proceso, la autora no deja de apelar a la importancia de la interdisciplinariedad en el estudio del mito, incluso a las afinidades con los estudios orientales, en gran parte representadas por los trabajos de Walter Burkert y Martin L. West. En el segundo estudio, Rocha Pereira se centra sobre todo en la percepción de la mitología, en una fase previa a la de las teorías del mito, más concretamente entre los autores antiguos (como Píndaro, Platón y Aristóteles), destacando así cómo estos son marcos fundamentales para el estudio del mito griego.

60 Textos reunidos en Rocha Pereira 2013; Rocha Pereira 2016.
61 Textos reunidos en Rocha Pereira 2013: 25-35; 43-54; 165-177.
62 Rocha Pereira 2000.
63 Rocha Pereira 2004.

6. Estudio de Caso. El Mito de Deméter y Perséfone y los Estudios de Género

Para los griegos, Deméter era fundamentalmente una diosa asociada a la agricultura y, en particular, a los cereales. En el marco mitológico clásico, la diosa "rubia como el trigo", tal como es llamada en varios textos antiguos, aparece casi siempre asociada a Perséfone (o Parsafata, forma onomástica por la cual los atenienses también la conocían y le rendían culto), también conocida como Core (de *Kóre*, "la muchacha").

En síntesis, el mito cuenta que Deméter era una de las hijas de Crono y Rea y, por consiguiente, hermana de Zeus, siendo, por tanto, una diosa de la generación olímpica (Hes., *Theog.* 453-465). Asociada a la agricultura, a los cereales en particular, los relatos mitológicos en torno a Deméter se desarrollaron sobre todo en las regiones en las que la producción de cereal era particularmente importante, como Eleusis, una localidad cercana a Atenas, y Sicilia. En cuanto a Perséfone, es hija de Deméter y de Zeus, que era hermano de su madre. Por tanto, Perséfone es producto de una unión incestuosa. En cuanto a su *timé*, Perséfone era sobre todo la Señora de los Infiernos, o Reina del mundo inferior, apareciendo como la mujer de Hades, el hermano de Zeus y Deméter encargado de dominar sobre el mundo de los muertos. Juntas, Deméter y Perséfone eran conocidas como "las dos diosas", o "las dos señoras".

A pesar de que el mito de Deméter no se agota en el relato que se construía en torno al tema del rapto de la joven Perséfone (como muestran los temas de los amores de Deméter y Posidón y de Deméter y Yasión, del castigo de Eresictón, y de los *agónes* o competición entre Deméter y Hefesto y Deméter y Dioniso por el dominio de Sicilia y de la Campania, respectivamente), ese era quizá el motivo más asociado a las dos diosas.

Según la versión más conocida del mito, un día en el que la joven Perséfone se encontraba con algunas de las diosas que eran sus hermanas, entre ellas Atenea y Ártemis, y de algunas ninfas, jugando y recogiendo flores en los prados de Eleusis (o de Sicilia, según otras fuentes, o incluso de otras regiones, como Misa, la Arcadia o Cnosos), Hades emergió del interior de la tierra, subido a un carro tirado por cuatro caballos negros, y raptó a la joven en el momento en el que ella cogía un narciso, llevándola consigo al interior de la tierra.

Deméter no había visto lo sucedido – como ninguna de las diosas, o de las ninfas que en ese momento acompañaban a Perséfone –, pero el grito que la joven lanzó en el momento del rapto había alertado a la diosa de las cosechas de la desgracia que estaba sucediendo. Deméter corrió hacia el lugar, pero ya no llegó a tiempo. Cuando se dio cuenta de la desaparición de la hija, comenzó de inmediato a buscarla. Cuenta el mito que, durante nueve días y nueve noches, la diosa de los cereales vagó por el mundo en busca de la hija, sin beber ni comer nada, sin bañarse ni

cuidar de sí misma. Con la antorcha en la mano, para iluminarse durante la noche, la diosa buscó incesantemente a su hija. En el décimo día, Démeter se encontró con Hécate, la diosa de las encrucijadas e infernal, que no solo había oído el grito de angustia de Perséfone, sino que también había visto el rapto, pero sin identificar al raptor al estar este envuelto en las tinieblas de la noche. Pero Hécate le cuenta a Démeter que Helios (el Sol), que todo lo ve, debería saber de quién se trataba, por lo que animó a la diosa de los cereales a buscarlo e interrogarlo sobre lo que había sucedido. El consejo de Hécate dio frutos, pues Helios conocía la identidad del raptor y lo denunció a Deméter. La diosa se enfureció con sus hermanos: con Hades, porque raptó a su hija, y con Zeus, porque se dio cuenta de que todo había sucedido con el conocimiento y el acuerdo del señor olímpico. Por esa razón, Deméter decidió no volver al Olimpo y mantenerse entre los mortales, abdicando de su *timé*, el cuidado de la agricultura, hasta que Perséfone no le fuese devuelta.

Deméter asumió entonces la apariencia de una anciana y se dirigió a Eleusis. Allí se sentó en una piedra (que en adelante fue conocida como "Piedra de la Tristeza"), en la que tres jóvenes la encontraron. Las tres muchachas eran las hijas de Céleo, rey de Eleusis, y de su mujer, Metanira. Al ver a la anciana, las jóvenes pensaron que podría convertirse en nodriza de uno de los hijos más pequeños del rey, y por eso la llevaron con ellas al palacio real. Una vez en el palacio, la anciana se reunió con otras ancianas. Entre ellas, Yambé (o Baubo, según otras fuentes), que fue la primera en arrancar una carcajada de la diosa con las gracias obscenas que hizo para distraer a la divinidad recién llegada de incógnito.

Metanira entregó entonces a uno de sus hijos a la anciana Deméter, sin saber que en realidad se trataba de una diosa. Algunas fuentes llaman a la criatura Demofonte. Otras dicen que se trataba de Triptólemo. Con el paso del tiempo, Deméter le tomó afecto al joven príncipe al punto de desear concederle la inmortalidad. En cierto modo, la diosa intentaba así sustituir la pérdida por la que había pasado con su hija Perséfone. Para conseguir sus fines, Deméter pasaba al niño por el fuego todas las noches. Una de esas noches, sin embargo, Metanira entró en los aposentos de la criada y descubrió que estaba colocando al joven Demofonte (o Triptólemo) sobre las llamas. Al pensar que la anciana ama estaba haciéndole daño al niño, Metanira intervino, lo que no solo interrumpió el ritual de transformación de mortal en inmortal, sino que provocó la ira de Deméter, que se reveló como diosa olímpica e impuso a los miembros de la comunidad eleusina la construcción de un templo que en adelante le debería ser dedicado con rituales específicos: los misterios. En cuanto al príncipe, el afecto de Deméter por el joven – aquí por norma identificado con Triptólemo – no desapareció de un día para otro, por lo que decidió revelarle el secreto del cultivo del trigo, encargándole después que lo difundiera por la humanidad.

Entre tanto, el exilio voluntario de Deméter comenzaba a tener consecuencias para el resto de los hombres. La ira de la diosa hacía que la tierra se tornase estéril,

agostándose toda la producción que de ella nacía. Por el hambre, los hombres comenzaron a morir y, ante la eventual extinción de la humanidad, los propios dioses se sintieron amenazados. Así, Zeus pidió a Rea, la diosa madre, que hablase con Deméter para que la diosa reconsiderase su posición. Deméter, sin embargo, se negó a regresar al Olimpo a menos que Hades le devolviese a la hija. Ante esta situación, Zeus ordenó a Hades que devolviese la muchacha a su madre.

La solución, sin embargo, no era tan sencilla. Cualquier persona que, en el Hades, hubiese ingerido fuese lo que fuese jamás podría regresar al mundo de los vivos. Perséfone había roto el ayuno al comer una baya de granada durante su estancia en los infiernos, lo que le creó un vínculo definitivo con el mundo inferior. Hades lo sabía, Perséfone no. Por eso, Hades autorizó el regreso de la joven junto a la madre, sabiendo que antes o después Perséfone tendría que volver junto a su ahora marido.

Cuando Deméter conoció lo que pasaba, volvió a angustiarse. Pero Zeus propuso una solución: Deméter volvería a ocupar su lugar en el Olimpo, retomaría su *timé* devolviendo a los hombres el acceso a los productos de la tierra (como el trigo) y Perséfone repartiría su vida entre la madre y el marido. En primavera, la ahora reina de los infiernos subiría al Olimpo para reunirse con su madre, permaneciendo con ella hasta el final del otoño. Con la ascensión de la joven diosa, brotaban las plantas de la tierra. Con el inicio del inverno, Perséfone regresaba al mundo inferior para reunirse con su marido. La tristeza invadía a Deméter, que lloraba, y la tierra se volvía de nuevo estéril, hasta que la primavera regresaba de nuevo y con ella el fruto de las sementeras de la estación anterior[64].

La principal fuente para el estudio del mito de Deméter y Perséfone es el llamado *Himno a Deméter*. Se trata de un texto completamente dedicado a la diosa de las cosechas que forma parte del *corpus* de los *Himnos Homéricos*. Este *corpus* es sobre todo un repertorio de poesía hímnica inserto en la tradición rapsódica, con un lenguaje y universo mental dependiente, o coincidente, con el de los poemas homéricos y hesiódicos y con una variedad de textos datados entre los siglos VII a.C. y IV d.C. El poema dedicado a la diosa de las cosechas y a su hija es de los más extensos del *corpus* (495 versos) y debe de ser de los más antiguos, aceptándose hoy una fecha en torno a finales del siglo VII e inicios del siglo VI a.C.[65] No sabemos quién es su autor, pero los investigadores consideran que sería alguien buen conocedor de la región de Eleusis, tanto en lo que se refiere a la topografía, como en lo que tiene que ver con los rituales religiosos allí celebrados.

---

64 El mito que aquí contamos es una breve síntesis de lo que las varias fuentes antiguas disponibles relatan acerca de Deméter y Perséfone, especialmente las siguientes: Hesíodo, *Theog*. 453-465, 912-914; Hdt. 2.171; *HHDem* passim; *Il.* 14.326; *Od.* 5.125; 11.217; D. S. 5.2; Cic. *Verr.* 4.48, 106; Orph. 29.2; Apollod. *Bib.* 1.5.1; Ov. Fast. 4.419; Met. 5.346; Hyg. *Fab.* 146; Nonn. Dion. 6.1-154; Paus. 1.14.2; 37.2; 38.5; 2.35.4; 8.15.3; Conon, *Narr.* 15; Callim. *Cer.* 1.

65 Richardson 1974: 10-11; Lesky 1983: 109.

Como fácilmente se puede comprobar, el mito de Deméter y Perséfone es particularmente rico, incluyendo una variedad de tópicos y de elementos cargados de simbolismo y de significados culturales. Por consiguiente, es también un mito susceptible de varias interpretaciones, que abarcan los diversos aspectos a él asociados, desde los orígenes, raíces y posibilidades de relación con mitos, cultos y figuras del próximo oriente (especialmente la Ishtar de los babilonios y la Isis de los egipcios[66]), a las funciones y simbolismo del mito.

Teniendo como protagonistas a dos figuras femeninas, el mito de Deméter y Perséfone es una de las narrativas del *corpus* mitológico de los griegos particularmente apta y predispuesta a ser integrada en el marco de los estudios de género. Incluso estando sujeto a lecturas e interpretaciones por parte de otras teorías del mito y epistemologías muy específicas, o enfocadas en una determinada dirección, este mito arrastra siempre con él la pregunta sobre el papel de las figuras femeninas y su lugar en la cultura griega. Veamos cómo, sin atenernos a un orden en especial.

Basada en Freud y en Jung, la escuela psicoanalítica se convirtió en una de las más célebres en lo que a la mitología se refiere. A pesar de no ser demasiado tenida en cuenta por los clasicistas, por razones eminentemente científicas que tienen que ver con el poco rigor histórico que las lecturas psicoanalíticas del mito suelen ofrecer, la fama de las interpretaciones de los mitos griegos hechas por el psicoanálisis ganó particular relevancia a lo largo del siglo XX. Los célebres "Complejo de Edipo" y "Complejo de Electra", por ejemplo, se les presentaron a Freud y a Jung, así como a sus seguidores, como interpretaciones atractivas de los mitos griegos correspondientes. Sin embargo, para los clasicistas, como bien demostró Jean-Pierre Vernant en un ensayo que hizo historia[67], sería inadecuado, e.g., aplicar el complejo de Edipo al personaje mitológico que lo inspiró, visto que el Edipo de la mitología ignoraba por completo que el hombre al que había matado era su padre y que la mujer con la que se había casado era su madre. Por consiguiente, Edipo no podía padecer su propio complejo. Este ejemplo es solo uno de los que podemos evocar para demostrar que la Escuela Psicoanalítica no siempre es aceptada como válida en las lecturas que hace de los mitos griegos[68].

Incluso así, algunas lecturas, sobre todo post-freudianas, no dejan de apuntar caminos e interpretaciones sugerentes e interesantes. Ese es el caso de la manera en que esta escuela y sus discípulos entendieron el mito de Deméter y Perséfone. En un libro publicado en 1941, el filólogo húngaro Karl Kerényi desarrolló, en línea con los estudios de Carl Gustav Jung – psicoanalista con el que después llegaría a colaborar –, la teoría de los arquetipos (*Urbilder*). Siguiendo esta teoría, las figuras mitológicas son, o corresponden, fundamentalmente a arquetipos, o tipos

---

66 Relación que ya Heródoto establecía en el siglo V a.C. (Hdt. 2.171).

67 Vernant 1967.

68 Sobre la interpretación psicoanalítica del mito de Edipo, vid., en este mismo volumen, los capítulos de David Konstan y de Marta González.

primordiales del alma humana, traduciendo así la experiencia humana real. Fue ese el principio que presidió la obra *Einführung in das Wesen der Mythologie*[69] ("Introducción a la esencia de la Mitología"), que Kerényi redactó conjuntamente con Jung y que reunía dos estudios autónomos: *Das göttliche Kind in mythologischer und psychologischer Beleuchtung* ("El niño divino a la luz de la mitología y de la psicología) y *Das göttliche Mädchen* ("La doncella divina"). Este último texto se basa en el mito de Deméter y Perséfone y considera a la joven una figura arquetípica, o primordial, que representa la idea griega de Doncella Divina, o, incluso, de Criatura Divina, o Primordial, en cuanto Deméter expresa la fundación del ritual mistérico e iniciático asociado a las creencias telúricas y de salvación a través de la idea de Madre Primordial[70]. El eslabón entre madre e hija, tal como lo representa el mito, expresa así la relación arquetípica entre madre e hija, de la cual, por defecto, el hombre estará excluido. Algunos autores llegaron incluso a integrar esta perspectiva en una idea de "orden matriarcal de la sociedad"[71]. Kerényi y Jung establecían de este modo un diálogo entre mito, religión y psicología que no volvería a separarse, haciendo escuela y manifestándose en los estudios de otros autores, como el investigador suizo contemporáneo de Jung, Erich Neumann, cuyas tesis defendidas en el libro *Die groβe Mutter* ("La Gran Madre"), de 1955, recurren continuamente al mito de Deméter para definirse.

Las interpretaciones psicoanalíticas del mito de Deméter y Perséfone no se quedaron en las propuestas por Jung y Kerényi. Ann Suter, por ejemplo, propone una interpretación del *Himno a Deméter* que considera el relato del rapto de Perséfone en relación con una representación psicoanalítica de la pubertad, en la que la voz femenina se hace oír por medios asociados al universo masculino y en la que la cuestión de la sexualidad y del despertar del cuerpo y de la mente al sexo serían esenciales[72]. De igual modo, el ensayo de Bruce Lincoln, *The Rape of Persephone*, considera que los Misterios de Eleusis, asociados a las dos diosas, no eran más que la forma institucionalizada de antiguos rituales relacionados con la pubertad femenina, en los que la mudanza del nombre de la joven diosa (de Core a Perséfone) traduciría el momento iniciático[73]. En la misma línea va la interpretación de Marilyn Arthur, que considera el relato del *Himno a Deméter* como una narrativa consonante con la visión que Freud tiene del desarrollo normal psicosexual de la muchacha, en concreto, la llamada "fase fálica". En este sentido, Perséfone comienza por intentar huir de su condición de mujer que empieza a serlo, en tanto que Deméter intenta escapar de su condición de madre y de diosa, transformándose en una sierva anciana y ya estéril. Pero esa será solo la primera fase de un camino que hay

69 Hay traducción castellana, Kerényi & Jung 2004.
70 Jung & Kerényi 2002: 119-208.
71 Vid. e.g. Calame 2009: 33-34.
72 Apud Doherty 2001: 21-22, 40.
73 Lincoln 1994.

que recorrer. Ambas mujeres acabaron haciéndolo, reconociendo la una la necesidad de admitir su condición de joven mujer sexuada y la otra la de madre que transfiere su condición fértil a su hija, reconciliándose así con el orden patriarcal en el que están insertas[74]. Más próxima a las lecturas propuestas por Jung e Kerényi, es la interpretación de Kathie Carlson, que considera la posibilidad de que el mito de Deméter y Perséfone pudiera servir de narrativa terapéutica, ayudando a aquellos que, como las dos diosas, necesitan de apoyo para atravesar las variadas fases por las que el individuo, sobre todo el de sexo femenino, pasa a lo largo de su vida y proceso de maduración[75]. De este modo, Carlson admite una lectura "matriarcal" del mito, que se basa en la relación madre/hija, y una lectura "patriarcal", que implica la necesidad de insertarse en una sociedad dominada por lo masculino.

Peso igualmente significativo en las interpretacions del mito de Deméter y Perséfone tienen las lecturas estructuralistas. La aplicación del estructuralismo a la mitología fue particularmente desarrollada por el francés Claude Lévi-Strauss. En el caso del mito de Deméter y Perséfone, esa lectura fue hecha de forma innovadora, y sobre todo influida por Jean-Pierre Vernant, por Froma Zeitlin, en un artículo publicado en 1982[76]. En ese estudio, Zeitlin analiza el mito, encuadrándolo en aquello que considera que es el sistema de valores de la sociedad que lo originó. De este modo, la autora destaca estructuras socio-mentales, estructurantes de la sociedad griega antigua, como exposición/ocultación, abertura/castidad y orden/desorden, como las que confieren sentido al mito de Deméter y Perséfone. De este modo, el mito puede ser interpretado como una narrativa que continuamente presenta a las diosas en modo de binomio: las diosas, primero expuestas, se retiran para regresar después; Deméter pasa de figura sexuada (diosa-madre) a figura asexuada (anciana), mientras Perséfone pasa de joven virgen a mujer casada; finalmente, el orden del mundo es cuestionado como consecuencia de la tristeza de Deméter, siendo después restablecido. A esta lectura del mito, se asocia una interpretación igualmente estructuralista del ritual conocido como Tesmoforias y que celebraba precisamente a la diosa Deméter. El mito, como el rito, se inserta de este modo en el sistema de valores de los griegos, siendo así expresión confirmada del subconsciente de la mente humana.

Próxima a esta lectura, y a esta epistemología, es la que los estudios de folclore hacen de este mito. En esta perspectiva, en la que el método de la oralidad es central, el tema "retirada y regreso" es el que domina el análisis, tal como demostró Mary Louise Lord, en un estudio originalmente publicado en 1967[77]. Tal como sucede con el estructuralismo, sin ignorar el papel de los géneros, el folclorismo acaba centrándose en otros aspectos que considera más importantes para las perspectivas que adopta.

---

74 Arthur 1997; Doherty 2001: 38-39.
75 Carlson 1997.
76 Zeitlin 1982.
77 Lord 1967.

Ya la llamada Escuela de Cambridge, o Ritualista, prefiere entender los mitos sobre todo como rituales iniciáticos, en detrimento de las lecturas que los consideran esencialmente expresiones del desarrollo psicológico de los individuos, o de las comunidades, en un sentido colectivo. Para los ritualistas, esos rituales se relacionan por encima de todo con etapas que, en el desarrollo humano, marcan la transición de un individuo, o de un grupo, de un estado a otro. El caso más común es el que se relaciona con el paso del estado infanto-juvenil al estado adulto. Con este se relacionan, como muestran por ejemplo los estudios de Walter Burkert, los mitos de caza y sacrificio, relacionados con la iniciación masculina, y aquellos en los que la sexualidad de jóvenes mujeres es tema central, por norma asociados a la iniciación femenina[78]. En este contexto, el mito de Deméter y Perséfone es leído con especial atención a la figura de la hija y al proceso de rapto, casamiento y regreso junto a la madre, pero con un nuevo orden. De este modo, se justifica el ritual con el mito y el mito con el ritual. Este factor es también el que para algunos ritualistas explica, en larga medida, las celebraciones iniciáticas de Eleusis – los Misterios – las cuales, según algunos (no todos), estarían intrínsecamente relacionadas con los ciclos estacionales y los tiempos de la naturaleza, de los que el mito de Deméter y Perséfone sería etiología[79]. Las dos realidades se alimentan una de la otra: la narrativa mitológica funciona como etiología para el rito; y el rito sirve de actualización constante y mantenimiento del mito en la memoria colectiva de las sociedades. Así, siendo las protagonistas del mito y del rito figuras femeninas, también en esta perspectiva la cuestión de género se revela nuclear y fundamental para entender problemáticas complementarias como las de los misterios de la muerte, de la vida, del resurgimiento y de la fertilidad.

A través de esta breve síntesis es posible percibir que ninguna de las epistemologías del mito es absolutamente estanca o hermética. Todas ellas acaban dialogando con las restantes, aprovechando de cada una los aspectos que consideran útiles para la formulación de su teoría. De este modo, la problemática de género está presente en prácticamente todas las teorías del mito, independientemente del foco de cada una de ellas.

De igual modo, las lecturas de género acaban por recoger de las restantes teorías aspectos que consideran útiles para su propia definición. Así, parte significativa de las lecturas de género, por ejemplo, se asienta en ideas como las desarrolladas por Kristina Passman, para quien la problemática del matriarcado vs. patriarcado es esencial para entender el mito de Deméter y Perséfone[80]. A lo largo de trabajos fundamentales como los de Johann Jacob Bachofen, Robert Graves, Jane Harrison, Marija Gimbutas y Gerda Lerner, Kristina Passman recorre lo que denomina "sociology of Greek gender relations" y considera que el mito de las dos diosas, sobre

78 Sobre esta cuestión, vid. una síntesis en Doherty 2001: 77-79.
79 Rodrigues 2008.
80 Passman 1993.

todo la versión transmitida por el *Himno a Deméter*, refleja las alteraciones por las que las sociedades europeas y del próximo oriente pasaron, en el neolítico, transformando el que sería un sistema de organización matrilineal y matrilocal (por tanto, matriarcal) en sistemas de organización patrilineal y patrilocal (por tanto, patriarcal). En su esencia, tales sociedades, de haber existido – algo que no es un dato unánimemente aceptado por la comunidad científica –, valorarían sobre todo las divinidades femeninas y, a pesar de adecuarse a una división social del trabajo, tenderían a repartir el poder entre hombres y mujeres, en contraste con la rigidez de las sociedades patriarcales, en concreto las indoeuropeas. Así, de este mito habría que destacar la complicidad entre Zeus y Hades en el rapto de Perséfone, que traduciría la oposición entre un patriarcado activo (indoeuropeo) y un matriarcado pasivo (mediterráneo), entre hombres y mujeres, por tanto, en donde estas se verían obligadas, por condicionantes históricos, a soportar las decisiones y acciones de aquellos, incluso contra su voluntad o naturaleza. Deméter y Perséfone representarían ese matriarcado históricamente derrotado, en cuanto que Zeus y Hades serían expresión de ese patriarcado históricamente reconocido como vencedor. El mito de las dos señoras sería así, también, vestigio de ese antiguo orden desaparecido.

En conclusión, aunque podamos optar por, o adoptar, una corriente teórica del mito específica para interpretar la narrativa en torno a Deméter y Perséfone, todas ellas acaban, de una forma u otra, valorando o, por lo menos, teniendo en cuenta la problemática de género como esencial en su formulación.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMAN, Robert (1991), *The Myth and Ritual School: J.G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. Nueva York, Garland.

ARTHUR, Marilyn (1997), "Politics and Pomegranates: An Interpretation of the Homeric *Hymn to Demeter*", en H. P. Foley, ed., *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*. Princeton, Princeton University Press, pp. 212-242.

BAMBERGER, Joan (1974), "The Myth of Matriarchy", en M. Z. Rosaldo & L. Lamphere, eds., *Woman, Culture, and Society*. Stanford, pp. 263-280.

BEARD, Mary (2000), *The Invention of Jane Harrison*. Cambridge, MA, Harvard University Press.

BEARD, Mary (2010), "My Hero: Jane Ellen Harrison", *The Guardian* (4 de septiembre de 2010).

BREMMER, Jan N. (1983), "The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 50, pp. 173–86.

BREMMER, Jan N. (2011), "A Brief History of the Study of Greek Mythology", en Ken Dowden & Niall Livingstone, eds., *A Companion to Greek Mythology*. Malden, Blackwell, pp. 528-547.

BREMMER, Jan N. (2019), *The World of Greek Religion and Mythology*. Tubinga, Mohr Siebeck.

BUDIN, Stephanie Lynn (2016), *Artemis*. Londres y Nueva York, Routledge.

CALAME, Claude (2009), *Greek Mythology. Poetics, Pragmatics and Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.

CARLSON, Kathie (1997), *Life's Daughter/Death's Bride: Inner Transformations through the Goddess Demeter/Persephone*. Boston y Londres, Shambhala.

DAVIES, Peter (2017), "Matriarchy and Utopia", en V. Zajko & H. Hoyle, eds., *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Malden, Blackwell, pp. 214-227.

DEACY, Susan (2013), "From 'Flowery Tales' to 'Heroic Rapes': Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow". *Arethusa*, 46.3, pp. 395-413.

DEACY, Susan & PIERCE, Karen (2002), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, 2ª ed. Londres, The Classical Press of Wales.

DILLON, Matthew (2003), *Girls and Women in Classical Greek Religion*. Londres y Nueva York, Routledge.

DOHERTY, Lillian E. (2002), *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Londres, Duckworth.

DOWDEN, Ken (1989), *Death and the Maiden. Girl's Initiation Rites in Greek Mythology*. Londres, Routledge.

FARAONE, Christopher A. (2003), "Playing the bear and the fawn for Artemis: female initiation or substitute sacrifice?", en David B. Dodd & Christopher A. Faraone, eds., *Initiation in Ancient Greece Rituals and Narratives. New Critical Perspectives*. Londres y Nueva York, Routledge, pp. 43-68.

FOLEY, Helen P. ed. (1997), *The Homeric Hymn to Demeter. Translation, Commentary, and Interpretative Essays*. Princeton, Princeton University Press.

FOXHALL, Lin (2013), *Studying Gender in Classical Antiquity*. Cambridge, Cambridge University Press.

GEORGOUDI, Stella (1991), "Bachofen, el matriarcado y el mundo antiguo: reflexiones sobre la creación de un mito", en G. Duby & M. Perrot, eds., *Historia de las mujeres en Occidente, vol. I*, (trad. cast.). Madrid, Taurus, pp. 517-536.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2018), *Creencias y rituales funerarios. El Más Allá en la Grecia antigua*. Madrid, Síntesis.

IRIARTE, Ana (1990), *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, Taurus.

IRIARTE, Ana & GONZÁLEZ, Marta (2008), *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid, Abada.

JOHNSTON, Sarah I. (2018), *The Story of Myth*. Cambridge y Londres, Harvard University Press.

JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Karl (2002), *Science of Mythology. Essays on the Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis*. Oxford y Nueva York, Routledge.

KERÉNYI, Karl & JUNG, Carl Gustav (2004), *Introducción a la esencia de la mitología*, trad. cast. Madrid, Editorial Siruela.

KEULS, Eva C. (1985), *The Reign of the Phallus: Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley, University of California Press.

LARSON, Jennifer (2001), *Greek Nymphs: Myth, Cult, Lore*. Oxford y Nueva York, OUP.

LARSON, Jennifer (2016), *Understanding Greek Religion*. Londres y Nueva York, Routledge.

LEDUC, Claudine (1991), "¿Cómo darla en matrimonio? La novia en Grecia, siglos IX-IV a.C.", en G. Duby & M. Perrot, eds., *Historia de las mujeres en Occidente, vol. I*, (trad. cast.). Madrid, Taurus, pp. 251- 316.

LEFKOWITZ, Mary (1986), *Women in Greek Myth*. Londres, Duckworth.

LEFKOWITZ, Mary (1993), "Seduction and Rape in Greek myth", en A. Laiou, ed., *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*. Washington, Harvard University, pp. 17-37.

LESKY, Albin (1983), *Historia de la literatura griega*, trad. cast. Madrid, Gredos.

LEWIS, Sian (2011), "Women and Myth"; en Ken Dowden & Niall Livingstone, eds., *A Companion to Greek Mythology.* Malden, Blackwell, pp. 443-458.

LINCOLN, Bruce (1994), "The Rape of Persephone", en C. Downing ed., *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*. Boston y Londres, Shambhala, pp. 166-172.

LORAUX, Nicole, ed. (1993), *La Grecia al femminile*. Roma-Bari, Laterza (existe trad. francesa: *La Grèce au féminin*. París, Belles Lettres).

LORAUX, Nicole (2004a), *Las experiencias de Tiresias. Lo masculino y lo femenino en el mundo griego*, trad. cast. Barcelona, Acantilado.

LORAUX, Nicole (2004b), *Madres en duelo*, trad. cast. Madrid, Abada.

LORAUX, Nicole (2005), *Maneras trágicas de matar a una mujer*, trad. cast. Madrid, Antonio Machado.

LORAUX, Nicole (2008), *La ciudad dividida. El olvido en la memoria de Atenas*, trad. cast. Madrid, Katz.

LORAUX, Nicole (2012), *La invención de Atenas. Historia de la oración fúnebre en la "ciudad clásica"*, trad. cast. Madrid, Katz.

LORAUX (2017), *Los hijos de Atenea: ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*, trad. cast. Barcelona, Acantilado.

LORD, Mary Louise (1967), "Withdrawal and Return: An Epic Story Pattern in the Homeric Hymn to Demeter and in the Homeric Poems". *The Classical Journal*, 62.6, pp. 241-248.

MONTEPAONE, Claudia (1999), *Lo spazio del margine. Prospettive sul femminile nella comunità antica*. Roma, Donzelli Editore.

OMITOWOJU, Rosanna (2002), *Rape and the Politics of Consent in Classical Athens*. Cambridge, Cambridge University Press.

PASSMAN, Kristina (1993), "Re(de)fining Woman: Language and Power in the *Homeric Hymn to Demeter*", en M. DeForest ed., *Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Mundelein e Illinois, Bolchazy-Carducci Publishers, pp. 54-77.

PEACOCK, Sandra J. (1988), *Jane Ellen Harrison: the Mask and the Self*. New Haven, CT, Yale University Press.

PEMBROKE, Simon (1965), "Last of the Matriarchs: a Study in the Inscriptions of Lycia". *Journal of the Economic and Social History of Lycia*, 8.3, pp. 217-247.

PÒRTULAS, Jaume (1987), "El matriarcat ancestral: desig o frustració?"; en VVAA, *La dona en l'antiguitat*. Sabadell, Ausa, pp. 27-45.

RABINOWITZ, Nancy S. (2011), "Greek Tragedy: A Rape Culture?". *Eugesta*, 1, pp. 1–21.

RICHARDSON, Nicholas J. (1974), *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford, Clarendon Press.

ROBINSON, Annabel (2002), *The Life and Work of Jane Harrison*. Oxford, Oxford University Press.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2000), "Enigmas em volta do mito", en *Actas do Symposium Classicum I Bracarense. A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa*. Braga, Universidade Católica Portuguesa, pp. 13-26.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2004), "O Mito na Antiguidade Clássica", en J. Ribeiro Ferreira ed., *Labirintos do Mito*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp. 9-17.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2013), *Estudos sobre a Grécia Antiga. Artigos*. Lisboa y Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa da Universidade de Coimbra.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2016), *Arte Antiga*. Lisboa y Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa da Universidade de Coimbra.

RODRIGUES, Nuno Simões (2008), "O trigo como metáfora da vida e da morte na Antiguidade Clássica". *Máthesis*, 17, pp. 97-106.

SCAFURO, Adele (1990), "Discourses of sexual violation in mythic accounts and dramatic versions of 'the girl's tragedy'". *Differences. A journal of feminist cultural studies*, 2.1, pp. 126-159.

STEWART, Andrew (1995), "Rape?", en E. D. Reeder, ed., *Pandora: Women in Classical Greece*. Baltimore, Princeton University Press, pp. 74-90.

STEWART, Jessie G. (1959), *Jane Ellen Harrison: A Portrait from Letters*. Londres, Merlin Press.

THOMAS, Carol G. (1973), "Matriarchy in Early Greece. The Bronze and Dark Ages". *Arethusa*, 6, pp. 173-195.

VERNANT, Jean-Pierre (1967), "Oedipe sans complexe". *Raison presente*, 4, pp. 3-20.

VERSNEL, Hendrik S. (1990), "What's Sauce for the Goose is Sauce for the Gander: Myth and Ritual, Old and New", en Lowell Edmunds, ed., *Approaches to Greek Myth*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 23-90.

WINKLER, J. John (1990), *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. Londres y Nueva York, Routledge.

ZAJKO, Vanda (2007), "Women and Greek Myth", en Woodard, ed., *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 387–406.

ZEITLIN, Froma I. (1982), "Cultic Models of the Female: Rites of Dionysus and Demeter". *Arethusa*, 15, pp. 129-157.

ZEITLIN, Froma (1986), "Configurations of Rape in Greek Myth", en S. Tomaselli & R. Porter, eds., *Rape*. Oxford y New York, Blackwell, pp. 122-151.

UNA PERSPECTIVA NEODARWINISTA

MARTA GONZÁLEZ GONZÁLEZ
Universidad de Málaga

En este capítulo se ofrece un repaso crítico de teorías recientes que, basándose especialmente en los estudios de Edward O. Wilson y en las premisas de la Psicología Evolutiva, tratan de profundizar en la naturaleza de la literatura y los mitos, así como en su función en el desarrollo evolutivo de la humanidad.

Comenzaré con una presentación del marco teórico general, imprescindible para el lector no familiarizado con este tipo de estudios, seguiré con un recorrido por algunos de los asuntos míticos a los que se ha prestado atención desde esta perspectiva y con una crítica a la misma, y cerraré el capítulo con un estudio de caso centrado en el héroe Odiseo.

1. MARCO TEÓRICO

1.1. Teoría de escenarios, reglas epigenéticas y el papel de las artes

Edward O. Wilson (Birmingham, Alabama, 1929) es un biólogo estadounidense de gran prestigio cuyo nombre se asocia, entre otras cosas, al desarrollo de la sociobiología y a una defensa de la unidad del conocimiento, *consilience*, o "salto conjunto" de los estudios científicos y humanísticos. De su extensa obra, aquí me referiré únicamente a *Consilience. La unidad del conocimiento* y, dentro de ella, a las ideas relacionadas directamente con el tema de estudio que me propongo: la mente y la teoría de escenarios, la coevolución y las reglas epigenéticas, y el caso particular de las artes desde una perspectiva biológica.

La teoría de escenarios, introducida por Edward O. Wilson, es muy interesante para el estudio de la literatura y, por extensión, de los mitos. En el interior del cerebro, los argumentos o escenarios fluyen hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, constituyendo una realidad virtual que recrea el pasado y crea futuros alternativos que sirven como opciones para pensamientos y acciones corporales futuras. La consciencia es el mundo virtual compuesto por estos escenarios y la mente queda así definida como "una república autoorganizativa de argumentos que, de manera

individual, germinan, crecen, evolucionan, desaparecen y ocasionalmente se demoran para generar pensamiento y actividad física adicionales"[1]. En la consciencia bullen los recuerdos de experiencias pasadas, los estímulos presentes y los futuros alternativos, todo a la vez y mezclado con las emociones, que nos inclinan en una u otra dirección: "La selección competitiva entre escenarios o argumentos es lo que llamamos *toma de decisiones*"[2] y "la capacidad del cerebro de generar escenarios nuevos y de instalarse en los más efectivos de ellos es lo que se denomina *creatividad*"[3].

Este planteamiento está muy presente en quienes tratan de justificar el carácter evolutivo de las artes y, específicamente, de la literatura. Sobre este asunto me extenderé más adelante, pero, a grandes rasgos, la idea que se defiende es que los relatos (porque en principio se trataba de literatura oral) se integraban en la memoria como si fueran parte de la experiencia pasada, pero con la ventaja de ahorrarnos tiempo y evitar los riesgos que deberíamos asumir si necesitáramos obtener de primera mano todos los conocimientos y experiencias que nos facilitan la vida diaria. Este es el argumento principal de los trabajos de Michelle Scalise Sugiyama, una de las teóricas a las que me referiré en estas páginas[4].

Otro concepto clave en los estudios de Wilson es el de coevolución. Cada mente es producto del cerebro humano, estructurado genéticamente, y la cultura es el producto de la mente común. Genes y cultura están unidos, aunque no se pueda precisar el modo exacto en el que interactúan. Los genes prescriben reglas epigenéticas, que son las regularidades en el desarrollo cognitivo, y la mente crece absorbiendo aquellas partes de la cultura existente que tiene a su disposición, con la selección guiada por reglas epigenéticas heredadas por el cerebro individual[5]. Esa conexión entre genes y cultura nunca se pierde, aunque una rápida evolución cultural provoca, o puede provocar, problemas de ajuste[6]. Es en este contexto en el que se habla de "aprendizaje preparado"; lo que heredamos son rasgos neurobiológicos que nos hacen ver el mundo de una determinada manera y aprender determinados comportamientos de preferencia a otros:

---

1 Wilson 1999: 163.

2 Wilson 1999: 170.

3 Wilson 1999: 171.

4 En González González 2018 tuve en cuenta la teoría de escenarios al analizar la respuesta de Aquiles, o, más bien, su bloqueo y falta de respuesta tras la muerte de Patroclo.

5 Wilson 1999: 187-188.

6 Wilson 1999: 232: "A lo largo de la prehistoria, en particular hasta hace unos cien mil años, tiempo para el cual el cerebro del *Homo sapiens* moderno había evolucionado, la evolución cultural y genética estaban estrechamente acopladas. Con la llegada de las sociedades del neolítico, y en especial con el surgimiento de las civilizaciones, la evolución cultural salió a la carrera, a un ritmo que, en comparación, dejó a la evolución genética inmóvil".

> "Los animales y los seres humanos están preparados de manera innata para aprender determinados comportamientos, al tiempo que están preparados contra (es decir, predispuestos a evitar) otros. Los muchos ejemplos documentados de aprendizaje preparado forman una subclase de *reglas epigenéticas*. Tal como se reconoce en biología, las reglas epigenéticas comprenden toda la gama de regularidades del desarrollo de la anatomía, la fisiología, la cognición y el comportamiento que se heredan"[7].

Ese aprendizaje preparado suele ser adaptativo, proporciona eficacia darwiniana en la supervivencia y reproducción. Ya que esta es una de las críticas más serias a las que suelen enfrentarse los psicólogos evolutivos, neodarwinistas y defensores en general de una cierta herencia evolutiva en el comportamiento, conviene precisar que coevolución no es determinismo genético. Aunque trataré este asunto más abajo, al referirme a *The Adapted Mind*, la obra fundacional editada por Leda y Cosmides, señalo ahora la insistencia de Wilson en que las reglas epigenéticas solo predisponen en determinada dirección, pero dejan abiertas otras respuestas; al mismo tiempo, si son potentes, hacen que los comportamientos a los que afectan evolucionen de manera convergente en muchísimas sociedades.

Se puede ejemplificar en qué consisten las reglas epigenéticas con el incesto y su versión mítica, el complejo de Edipo, tratado ya en este mismo volumen por David Konstan. Señala Wilson que "hasta la fecha, la categoría del comportamiento humano que proporciona la prueba más acabada de la hipótesis de la eficacia genética es la evitación del incesto"[8]. Las personas evitan el incesto debido a una regla epigenética hereditaria de la naturaleza humana que han traducido en tabúes: es lo que se conoce como "efecto Westermarck", hipótesis planteada por el sociólogo y filósofo finés Edvard Westermarck en 1891. La hipótesis contraria era la de Freud, que defendía que los anhelos heterosexuales entre miembros de la misma familia eran imperiosos, no impedidos por ninguna inhibición instintiva, por lo que las sociedades inventaron tabúes para evitarlos. Pese al innegable éxito del freudiano "complejo de Edipo", lo cierto es que no tenía razón y lo que ocurre, muy al contrario, es que el cerebro está programado para seguir una sencilla regla: no tengas interés sexual por los que conociste íntimamente durante los primeros años de tu vida.

Wilson utiliza este ejemplo para mostrar cómo, bajo lo que parece una pura elección racional, se esconde un mecanismo gracias al cual el ser humano, moviéndose entre todos los escenarios mentales alternativos, opta por aquel que, en un determinado contexto, satisface las reglas epigenéticas más fuertes. Así es como los seres humanos han sobrevivido y se han reproducido a lo largo de cientos de milenios, siendo el caso de la evitación del incesto ejemplo de cómo la coevolución

---

7 Wilson 1999: 221-222.
8 Wilson 1999: 257.

entre los genes y la cultura ha conformado el comportamiento humano. Esta sería una de las reglas epigenéticas más antiguas, mientras que entre las más recientes estarían las veloces etapas preprogramadas a través de las cuales los niños adquieren el lenguaje.

Las reglas epigenéticas, pues, son operaciones innatas del sistema sensorial y del cerebro, son normas básicas que permiten a los organismos encontrar soluciones rápidas a problemas que se plantean en el ambiente; eso sí, aunque predisponen al individuo de manera innata a considerar el mundo de una determinada manera y a efectuar automáticamente determinadas elecciones frente a otras, no implican un determinismo biológico y dejan abiertas otras posibles respuestas[9].

Wilson reconoce que en el terreno de las artes la aproximación desde una perspectiva biológica ha tenido menos éxito, como guía, que las teorías postmodernistas. Su ataque a estas últimas es moderado y se centra casi en exclusiva en el deconstruccionismo de Derrida y Paul de Man, pero reconoce también "el hecho real (no deconstruido) de que grandes segmentos de la población, y de manera más notable mujeres, poseen talentos únicos y vidas emocionales que han sido relativamente ignorados durante siglos, y sólo ahora están empezando a encontrar su expresión completa en las corrientes principales de la cultura"[10]. Para Wilson, el feminismo no ha hecho saltar en pedazos la naturaleza humana, "al contrario: ha abonado el campo para una exploración más completa de los rasgos universales que unen a la humanidad"[11].

Wilson concede un importantísimo y exclusivo papel en la naturaleza humana al arte, en el que incluye la literatura, y al que define de la siguiente manera: "la transmisión de los intrincados detalles de la experiencia humana mediante artificio para intensificar la respuesta estética y emocional"[12].

1.2. La mente adaptada

Leda Cosmides y John Tooby son los principales teóricos de la Psicología Evolutiva. En *The Adapted Mind* se plantean los principios básicos de esta escuela: (1) existe una naturaleza humana universal que se manifiesta en mecanismos evolucionados psicológicamente (sus expresiones culturales pueden diferir)[13]; (2) esos mecanismos evolucionados psicológicamente son adaptaciones construidas por la selección natural, y (3) la estructura evolucionada de la mente humana está adaptada

9 Wilson 1999: 284.
10 Wilson 1999: 315.
11 Wilson 1999: 315.
12 Wilson 1999: 321.
13 Cf. lo dicho antes sobre las reglas epigenéticas, que guían, pero no imponen de manera mecánica un determinado comportamiento.

al modo de vida del Pleistoceno (desde hace 2.5 millones de años hasta *ca*. 12.000 a.C.), no a las circunstancias actuales[14].

Para el Modelo Estándar de las Ciencias Sociales, al que estos estudios pretenden reemplazar, el concepto central en Psicología es el de "aprendizaje": la mente humana es una hoja en blanco, un contenedor vacío, y el comportamiento humano es cultural, transmitido socialmente. Una crítica que Leda y Cosmides hacen a este planteamiento es que asume que los factores biológicos y los factores ambientales compiten en una especie de suma-cero: cuanto más se explica por la biología, menos se explica por el entorno social. Al contrario, estos autores se inclinan por la idea de coevolución, como Wilson.

Como reconocen los defensores de la Psicología Evolutiva, a favor del Modelo Estándar de las Ciencias Sociales parecen estar muchos factores de peso, ya que se presenta como un modelo capaz de oponerse al racismo, al sexismo y al determinismo biológico. Su énfasis en el aprendizaje y carácter maleable de los seres humanos parece dar esperanzas a las mejoras sociales; sin embargo, esta superioridad del modelo clásico no está tan clara. La Psicología Evolutiva defiende que la mente cuenta con una serie de mecanismos especializados (un dispositivo para la adquisición del lenguaje, mecanismos de preferencia de pareja, mecanismos de celos sexuales, señales de comunicación de emociones madre-hijo, etc.), pero, como ya he señalado varias veces, no se trata en absoluto de determinismo biológico. Al contrario, este modelo pone las bases para que, con un conocimiento mejor de la naturaleza humana, la sociedad pueda corregir los comportamientos no deseados. En ese sentido es fundamental la siguiente observación:

> "Es muy probable que encontremos especializaciones adaptativas en la mente humana que hayan evolucionado para tomar, en determinadas circunstancias, elecciones o decisiones que son (según la mayoría de los estándares) éticamente inaceptables y a menudo conducen a resultados sensiblemente indeseables (e.g., el sentido de propiedad sexual masculino). Si uno está preocupado con algo como la violencia familiar, sin embargo, conocer los detalles de los mecanismos implicados se demostrará crucial para emprender cualquier acción constructiva o de mejora. Las "soluciones" que ignoran las causas no pueden resolver nada"[15].

En relación con los estudios literarios, o, más específicamente, con la capacidad de los seres humanos para atender al relato de historias y con el gusto que muestran por escucharlas, están las investigaciones sobre el desarrollo cognitivo. Estas avalan la hipótesis de que los niños desde muy pequeños desarrollan una "Teoría de la mente"[16]: entre los dos y tres años los niños hacen inferencias diferentes acerca de

[14] Barkow, Cosmides y Tooby 1992: 5.

[15] Barkow, Cosmides y Tooby 1992: 40.

[16] "Theory of mind", expresión introducida en 1978. Se refiere, a muy grandes rasgos, a la capacidad de entender las creencias, intenciones y deseos de los demás.

entidades mentales (sueños, pensamientos, deseos, creencias) y entidades físicas, y entre los tres y cuatro años ya son capaces de entender que otra persona puede tener opiniones y creencias diferentes a las suyas sobre determinados acontecimientos o cosas. El módulo de la Teoría de la mente nos permite representarnos la noción de que diferentes agentes pueden tener diferentes actitudes en relación con proposiciones y situaciones (capacidad imprescindible para leer una novela, por ejemplo, ocasión en la que debemos atender a la perspectiva del autor y a la de los diferentes personajes implicados en la trama)[17].

De manera resumida, puede decirse que los seres humanos llegamos al mundo con la tendencia a organizar nuestra comprensión de las acciones de los demás en términos de creencias y deseos. Tenemos también mecanismos evolucionados destinados específicamente a resolver problemas adaptativos relacionados con la crianza de los hijos, la comunicación emocional con niños y adultos, el parentesco, la elección de pareja, la atracción sexual, la agresión, la evitación del peligro, etc. Estos mecanismos no son solo biológicos ni son solo culturales, y pueden permanecer latentes o pueden manifestarse y hacerlo de diferentes maneras según el entorno[18]. Del mismo modo que hemos visto en los trabajos de Wilson, estos autores defienden que nuestras mentes están siempre aplicando de manera mecánica una rica variedad de marcos que nos guían a través del mundo, aunque nos parezca que esos marcos forman parte de él y nos cueste apreciar su importancia y magnitud.

2. Mitos y evolución

2.1. ¿Por qué contamos historias?

Todos los estudiosos interesados en el darwinismo literario (Michelle Scalise Sugiyama, Joseph Carroll, Robin Fox, Jonathan Gottschall y Brian Boyd, especialmente)[19] se han planteado el porqué de nuestro gusto por contar y por escuchar relatos.

Michelle Scalise Sugiyama ha dedicado una serie de trabajos a responder a la pregunta más específica de por qué en todas las culturas se cuentan historias y por qué en contarlas y en escucharlas se invierte un tiempo precioso que podría dedicarse a buscar comida, preparar utensilios o cualquier otra actividad en principio más útil. Si invertimos una gran cantidad de tiempo en escuchar relatos, ¿qué beneficio obtenemos? En su forma más grosera, si pensamos por ejemplo en los cotilleos, estos ofrecen ventajas en la competición social, ya que aportan información

[17] Hay también evidencias de que la base neurológica de este sistema puede ser dañada selectivamente, por ejemplo en el caso del autismo. Barkow, Cosmides y Tooby 1992: 90.

[18] Barkow, Cosmides y Tooby 1992: 99-100.

[19] No a todos ellos les gusta el calificativo de "darwinistas literarios". Boyd, por ejemplo, prefiere el término "evocriticism"; sin embargo, mantengo aquí esa etiqueta por comodidad y porque está bastante extendida.

sobre quienes nos rodean[20]. Pero, y esto es lo interesante, la narrativa puede funcionar como una realidad virtual que habilita a los humanos para adquirir un conocimiento útil en la persecución de la adaptación o bienestar sin necesidad de asumir los riesgos y costes de una experiencia de primera mano[21].

La narrativa es vista como un producto de la mente, que a su vez es producto de la evolución y selección natural[22]. Las capacidades cognitivas de la mente humana son soluciones a problemas planteados en el día a día del Pleistoceno, un mundo muy diferente al actual. Scalise Sugiyama se pregunta qué factores ambientales pudieron llevar al surgimiento de la narrativa en unas sociedades de pocos individuos (entre cincuenta y cien), en las que buscar y conseguir comida ocupaba gran cantidad de tiempo, los depredadores eran una amenaza seria, las enfermedades eran en muchas ocasiones mortales, etc.

Adquirir información de primera mano podía ser muy costoso en tiempo y muy arriesgado, y un individuo solo no podía adquirir toda la información necesaria o potencialmente útil a través de su sola experiencia. En esas condiciones, el narrador de historias obtendría ventajas de su actividad, ya que los demás podrían estar más predispuestos a compartir información con aquellos que previamente habían hecho lo mismo. Esa sería una ventaja individual, pero al nivel del grupo también existen ventajas: imaginemos fluctuaciones en el entorno que tienen lugar a intervalos más extensos que la expectativa de vida media; en ese caso puede que no existan individuos vivos con un conocimiento de primera mano sobre cómo actuar y que las narrativas sean útiles para enfrentarse a circunstancias parecidas en el futuro[23]. Todo ello sin olvidar que contar historias puede ser también un medio de controlar y de imponer normas sociales (las cosas *eran* así antes, luego *deben ser* así ahora). Scalise Sugiyama señala que en el folklore universal se repiten temas relacionados con campos relevantes para la psicología evolutiva: relaciones sociales (parentesco, matrimonio, sexo, estatus social, moralidad, conflictos interpersonales, engaño), comportamiento y características de los animales y plantas, geografía, cosmos[24]. La relevancia de estos relatos explicaría, dice la autora, no solo que nos guste oír estas historias, sino que nos guste oírlas una y otra vez, ya que se aprende por repetición.

Esta autora critica las teorías postestructuralistas, aunque en un tono mucho menos beligerante del que utilizan sus colegas Carroll o Boyd. Así, leemos que,

---

20 Scalise Sugiyama 1996.

21 Scalise Sugiyama 2001a: 223-4.

22 Por supuesto, no se toma como fecha de referencia para el origen de la narrativa la de la primera manifestación literaria escrita conservada, sino el surgimiento del lenguaje, es decir, la posibilidad de una narrativa oral, "we can safely say that oral narrative is a product of our hunting-and-gathering past, likely to have emerged between 30.000 and 100.000 years ago", Scalise Sugiyama 2001b: 234.

23 Recordemos a Tucídides describiendo con detalle los síntomas de la peste en la *Guerra del Peloponeso*, por si a alguien, en el futuro, pudiera ayudarle.

24 Scalise Sugiyama 2001b: 242.

> "La hipótesis de que la narrativa se desarrolló como un medio de estimular el entorno humano es diametralmente opuesta al principio postestructuralista de que no existe ninguna realidad fuera del texto (...) A pesar de esta propuesta, se mantiene el hecho de que el ser humano ha evolucionado en un entorno donde la supervivencia y la reproducción han dependido de localizar alimento, evitar a los depredadores, escoger una pareja capacitada, formar alianzas y otras innumerables tareas. Esas tareas, a su vez, necesitan del procesamiento de la información, algo imposible sin acceso cognitivo al entorno. *Muchas de estas tareas requieren también cooperación y/o comunicación, que sería imposible si todos los seres humanos normalmente desarrollados no percibiesen las características adaptativas de su entorno de una manera similar*" [25].

Si no existiera una experiencia humana compartida, unos mecanismos cognitivos comunes, no sería posible la comunicación y, mucho menos, compartir historias. Dicho en los términos de los psicólogos que antes he mencionado, nada sería posible sin una "Teoría de la mente".

2.2. Edipo sin complejo

Scalise Sugiyama aborda un ejemplo concreto, el del paradigma edípico, para demostrar la posible aplicación del modelo explicativo darwinista-evolutivo a los estudios literarios. Es obvio que con lo que ahora se sabe sobre la cognición humana, el comportamiento y la biología, el "complejo de Edipo" freudiano debería abandonarse definitivamente como modelo explicativo de nada, pero el caso es que gran parte del análisis psicoliterario actual asume que la fase edípica es una fase normal en el desarrollo humano y, así, se emplea el complejo de Edipo para explicar algunos conflictos sexuales en las tramas literarias[26].

La premisa básica del complejo de Edipo es que todos los niños pasan por una fase en la que se sienten atraídos sexualmente por su madre al tiempo que desean matar a su rival, su padre. Sin embargo, frente a lo que esta hipótesis sostiene, durante los primeros años de vida se desarrolla una aversión sexual hacia los miembros de la propia familia. El incesto, que incrementa las posibilidades de tener una descendencia con enfermedades y, por tanto, disminuye las posibilidades de hacer pasar los propios genes a las generaciones sucesivas, es evitado mediante un mecanismo inhibitorio que se desarrolla en los primeros años de infancia, como ya he recordado más arriba. Como señala Scalise Sugiyama, y como los clasicistas sabemos muy bien, Edipo no fue sujeto del complejo de Edipo, ya que ni se enamoró de Mérope ni mató a Pólibo; sus sentimientos hacia la figura femenina con la que se crió desde su nacimiento son precisamente los sentimientos que podrían predecir la teoría evolutiva y la hipótesis Westermarck: falta de interés sexual. El mito de

[25] Scalise Sugiyama 2001b: 245. Cursiva mía.
[26] Scalise Sugiyama 2001c: 123, con ejemplos.

Edipo constata que el trato asiduo durante la infancia, y no estrictamente los lazos de sangre, es lo que desencadena el mecanismo de evitación del incesto. A la vez, el mito prueba que el incesto ocurre en circunstancias familiares atípicas que impiden el desarrollo de ese mecanismo[27].

En definitiva, la perseverancia en hablar del mito de Edipo en la literatura, desdeñando un siglo de avances en psicología, antropología y biología, tiene como consecuencia que la crítica literaria ofrezca una imagen errónea del ser humano[28].

De esta manera, Scalise Sugiyama aporta razones de peso para descartar la propia existencia del "complejo de Edipo", más allá de que desde la filología clásica, sin cuestionar explícitamente la existencia de tal complejo, se haya argumentado en más de una ocasión que, en todo caso, Edipo no lo sufrió[29].

2.3. Männerbund: la necesaria cooperación

En Robin Fox encontramos a un darwinista literario interesado en un tema bien conocido y fascinante: el establecimiento de fuertes lazos entre varones (Male-bondig, o Männerbund), tan celebrado en la literatura épica, y que se plasma en relaciones fuertes como la que se ve entre Aquiles y Patroclo, o Gilgamesh y Enkidu. Fox repasa ese tipo de vinculación, de la que en ocasiones depende la propia supervivencia del guerrero, en la épica de diferentes culturas.

Männerbund, la solidaridad masculina entre camaradas de armas tiene una vital importancia. En otro lugar he analizado cómo, en el caso de Aquiles y Patroclo, este nexo tiene un componente adicional en el hecho de que el amigo es a la vez confidente y consejero. Es este un aspecto esencial de la relación entre los dos héroes cuya importancia evidencia el poeta a través de la desesperación con la que reacciona Aquiles ante la muerte de Patroclo. Así, cuando éste se le aparece a Aquiles en sueños, lamenta que ya nunca más podrán los dos, apartados del resto, hacer planes y aconsejarse mutuamente (*Il*. 23. 77-79). El propio Néstor es consciente de la importancia del consejo de un amigo y, así, cuando la situación es desesperada para los griegos por la perseverancia de Aquiles en no retomar el combate, Néstor le pide a Patroclo que interceda: *agathè paraíphasís estin hetaírou*, "es bueno el consejo de un amigo" (*Il*. 11.793; 15.404). Me gustaría insistir en que se trata de una relación de reciprocidad y que Patroclo muere por desoír el consejo de Aquiles

---

[27] Scalise Sugiyama añade que, desde una perspectiva biológica, los deseos sexuales de un niño, por no hablar de una envidia asesina, son implausibles. Un deseo erótico en un niño sería una pérdida de energía y de tiempo. En resumen, "the oedipal complex postulates the existence of psychological mechanisms that not only are unnecessary but also would be deleterious to the individual posessing them" (Scalise Sugiyama 2001c: 129). Recuerda la autora también otras lecturas que ya desmontaron el supuesto mito en sentido freudiano, así como la evidencia de que las razones que unieron en matrimonio a Edipo y Yocasta fueron muy políticas y muy poco eróticas.

[28] Scalise Sugiyama 2001c: 133. Cf. también Konstan 2015, un sugerente ensayo sobre el mito de Edipo que abunda en el conflicto entre la paternidad biológica y la adoptiva.

[29] Uno de los trabajos más conocidos en esa dirección es Vernant y Vidal Naquet 1987.

de retirarse del combate una vez que los troyanos se hayan alejado de los barcos. Este hecho es importante, ya que los estudiosos suelen insistir en el carácter subordinado de la relación de Patroclo con Aquiles, normalmente como consecuencia de una malinterpretación de la pederastia en sentido clásico. La relación entre Aquiles y Patroclo es de reciprocidad y, también, de exclusividad, lo que la convierte en un caso especial de *Männerbund.*

La unión entre hombres que combaten codo con codo y cuyas vidas dependen de la presencia y ayuda del camarada, es evidentemente un recurso para la supervivencia del grupo. Como señala Edward O. Wilson, de quien he hablado en las primeras páginas de este capítulo, la condición humana se debate en una lucha constante entre la selección al nivel individual y la selección al nivel grupal, entre la supervivencia del grupo o la del individuo. Que Aquiles no está atento a la supervivencia del grupo, llegando incluso a rogar que solo Patroclo y él sobrevivan a la guerra (*Il*. 16.97-100) está claro en *Ilíada* y provoca un conflicto en la obra perdida de Esquilo, *Mirmidones*, en la que, hasta donde podemos saber, dado que solo se conservan fragmentos, se le reprochaba al héroe pensar solo en su ira y no combatir con los demás griegos. Sin embargo, sería un error querer ver cualquier tipo de evolución de Homero a Esquilo en este aspecto: se trata de un conflicto de naturaleza irresoluble que en ocasiones se inclina en una dirección, en ocasiones en otra[30].

Fox, por su parte, presta también atención al papel de las mujeres en este asunto y estudia cómo sus acciones afectan a la creación y estabilidad de esos lazos (en el caso de que ellas puedan verse también beneficiadas de ellos), o los amenazan (algo que sucede más frecuentemente). En ningún momento olvida que la épica es una actividad masculina y que, por tanto, refleja preocupaciones y prejuicios masculinos[31] . Son muy interesantes en este sentido sus conclusiones, cuando afirma que, en contraste con los hombres, las mujeres no crean estos lazos entre ellas y explica de esta manera la existencia de tales relaciones entre varones:

> "La necesidad, para los varones, de crear fuertes lazos entre ellos puede ser parte de su comportamiento programado, pero esto no debe confundirse con 'determinismo'. Solo la necesidad está programada; la forma en la que los lazos se establezcan variará con las circunstancias externas, como ocurre con las uniones heterosexuales y como ocurre, de hecho, con todos los genotipos en la naturaleza: el fenotipo es siempre problemático. Así, la necesidad para los hombres de unirse unos con otros tan estrechamente como lo hacen con las mujeres, si no incluso más, es claramente más obvia en sociedades guerreras como las de la épica"[32].

Cabe imaginarse que esa necesidad, programada biológicamente, también exista en las mujeres, aunque haya tenido una menor presencia en la literatura por razones

30 González González 2018: 41-44.
31 Fox 2005: 128.
32 Fox 2005: 143.

obvias. Es, probablemente, una necesidad humana, no masculina, vinculada a la cooperación, que es uno de los tópicos más tratados en los estudios de sociobiología. De manera que cuando se habla en términos genéricos de la cooperación entre seres humanos, debería señalarse, como hace Fox, que habitualmente se está hablando de varones, pese a la apariencia de universalidad. Y, señalado eso, podría incluso avanzarse más y plantearse la pregunta de si, y hasta qué punto, los varones han impedido, de manera simbólica y/o violenta, el establecimiento de lazos colaborativos entre mujeres[33].

El asunto de la cooperación y su papel en la evolución es también abordado por Brian Boyd, otro de los destacados darwinistas literarios[34]: "Somos por naturaleza jerárquicos. Pero, a la vez, nos desagrada ser dominados y podemos formar alianzas para desafiar las combinaciones de poder existentes y de esa manera mitigar la jerarquía"[35]. Íntimamente relacionado con el rechazo a la idea de ser dominado está la emoción de la ira, sobre la que Boyd escribe lo siguiente al tratar del héroe Odiseo:

> "Odiseo, por supuesto, se enciende de ira, una emoción que ha evolucionado para asegurar que nos resistimos a que otros se lleven lo que consideramos nuestro (...) Si no sentimos ira y, en ocasiones, actuamos en consecuencia, puede ocurrir que otros pisen nuestros derechos. Cuando ocurre una ofensa puede suceder, por supuesto, que una reparación completa sea imposible, pero si nos falta el sentido del ultraje suficiente para tomar represalias los demás pueden sentir que pueden llevarse parte de lo que es nuestro"[36].

Mucho antes que Boyd, Aristóteles era muy claro en este punto y no dejaba dudas sobre la utilidad de la cólera[37] (su "valor adaptativo" podríamos ahora decir)

---

[33] Pensemos, por ejemplo, en el famoso yambo contra las esposas de Semónides, donde el poeta presenta a la mujer deseable como aquella que no se sienta con las demás a hablar. Que precise que ese hablar sea sobre asuntos amorosos, no resta fuerza a la imagen en un contexto como el griego en el que las formas y espacios de socialización fueron esencialmente masculinos.

[34] Brian Boy es profesor de literatura experto en Nabokov y autor de un conocido ensayo (Boyd 2009) en el que ofrece un resumen de los postulados de la psicología evolutiva y de las posibilidades que abre para el estudio del arte en general y de la literatura en particular.

[35] Boyd 2009: 304.

[36] Boyd 2009: 305. En el estudio sobre la cólera, las consideraciones de Boyd se hubieran visto muy beneficiadas de la lectura de Aristóteles y del comentario de David Konstan sobre las emociones según el estagirita (Konstan 2006). Sobre el valor evolutivo de las emociones, vid. también Nesse 1990.

[37] La cólera, vista como un deseable término medio entre la irascibilidad y la pusilanimidad, es definida así en Aristóteles, *Ética Nicomaquea* 1125b 30- 1126a 9: "El que se irrita por las cosas debidas y con quien es debido, y además como y cuando y por el tiempo debido, es alabado. Éste sería manso, si la mansedumbre fuese justamente alabada; porque el que es manso quiere estar sereno y no dejarse llevar por la pasión, sino encolerizarse en la manera y por los motivos y por el tiempo que la razón ordene. Pero parece, más bien, pecar por defecto, ya que el manso no es vengativo, sino, por el contrario, indulgente. El defecto, ya se trate de una incapacidad por encolerizarse o de otra cosa, es censurado. Pues los que no se irritan por los motivos debidos o en la manera que deben o cuando deben o con los que deben, son tenidos por necios. Un hombre así parece ser insensitivo y sin padecimiento, y, al no irritarse,

y sobre de quiénes se esperaba que la sintieran. Aristóteles entendía que las emociones, también la cólera, eran naturales y necesarias, pero en su análisis nunca pierde de vista la noción clave de "estatus" y de ahí se sigue que no todos tienen derecho a sentirse menospreciados y, en consecuencia, a reaccionar con ira. Ni los esclavos ni las mujeres están incluidos en sus supuestos, y no está muy claro que lo estén en los de Boyd, a tenor del resto de sus afirmaciones, pero el estagirita era plenamente consciente de ello[38].

La ira femenina y los lazos colaborativos entre mujeres por supuesto han existido y existen y podrían estudiarse con los mismos parámetros utilizados para analizar la *Männerbund* en la épica, aunque reconociendo que en una literatura de autoría básicamente masculina como es la griega antigua los ejemplos no son demasiado frecuentes[39].

2.4. La Guerra de Troya y la violencia contra las mujeres

El intento más relevante de adentrarse en el mundo clásico por parte del darwinismo literario ha sido el de Jonathan Gottschall con su *The Rape of Troy. Evolution, Violence, and the World of Homer*, primera monografía, hasta donde yo sé, dedicada íntegramente a un tema de la literatura griega antigua desde una perspectiva darwinista.

El autor plantea al principio del ensayo las tres hipótesis sobre las que se asienta su estudio: (1) todas las formas de conflicto en Homero van dirigidas a mejorar la adaptación darwiniana en un nicho ecológico física y socialmente exigente, ya sea directamente (luchando por mujeres), ya indirectamente (luchando por riqueza y estatus que faciliten el acceso a las mujeres); (2) la sociedad homérica sufría escasez de mujeres jóvenes disponibles para hombres jóvenes, debido, entre otras cosas, a la acumulación de mujeres por parte de los hombres de mayor nivel social; esta escasez era un fuerte incentivo para que los hombres lucharan por las mujeres, ya por ellas directamente, ya por las riquezas que les permitieran atraerlas y mantenerlas; (3) todo ello puede explicar rasgos de la filosofía homérica como su fatalismo y pesimismo. Para decirlo con sus palabras, reproduzco aquí la hipótesis básica que es, a la vez, la conclusión de su investigación:

> "*Rape of Troy* no niega que los héroes homéricos combaten obsesivamente por el honor, el poder, el estatus y los bienes materiales. De hecho, esta competición es

parece que no es capaz tampoco de defenderse, pero es servil soportar la afrenta o permitir algo contra los suyos" (Trad. Julio Pallí BCG).

38 En Konstan 2006: 41-76 puede verse un excelente comentario de la emoción de la ira según Aristóteles y de las contradicciones que plantea su discurso en relación con la cuestión de la esclavitud y las mujeres.

39 Véase un conocido ejemplo de la ira femenina en la *Hécuba* de Eurípides, sobre la que puede consultarse Mossman 1995.

> absolutamente central para el caso. Sin embargo, una perspectiva evolutiva sugiere que los comentaristas generalmente han visto las cosas al revés de como son. Para los héroes de Homero, como para los hombres comunes, las mujeres no son el camino que los lleva a sus objetivos últimos del honor, el poder político y el dominio social. Al contrario, el honor, el poder político y el dominio social son lo que los lleva al objetivo último, que son las mujeres"[40].

Para situar este punto de partida en el marco darwinista, Gottschall menciona la conocida hipótesis de Robert Trivers sobre la "inversión parental": lo que cada uno de los sexos invierte en tiempo, energía y recursos en el cuidado de las crías determina su comportamiento en la selección de pareja. El sexo que más invierte, el que más tiempo dedica y más riesgos corre en la reproducción (en el caso de los humanos, la hembra) será más selectivo en la elección de pareja sexual para evitar riesgos y costes innecesarios, y el sexo que menos invierte (el macho) competirá con otros por el acceso a la pareja sexual, convertida en un recurso valioso y necesario para el éxito de la reproducción[41]. Se deduce de la hipótesis de Trivers que los hombres son violentos *entre ellos* al competir por las hembras, aunque Gottschall parece deducir de ahí, en cambio, que los hombres son violentos especialmente *contra las mujeres*[42]. Esta incoherencia es la que le permite enmarcar la violación, sin solución de continuidad, en esta discusión sobre la violencia[43]. Una y otra vez repite Gottschall que la razón por la que luchan los hombres son las mujeres: "Una escasez real de capacidad reproductiva de las mujeres, en relación con la demanda masculina, es endémica en la condición humana"[44]. No es posible repetir aquí todas las razones con las que Gottschall abunda en esa escasez de posibles parejas, como, por ejemplo, los escasos años fértiles de las mujeres en relación con los de los hombres. Lo fundamental es la insistencia en que es por ellas por lo que los hombres luchan, solos o en grupo, como ocurre en *Ilíada*.

Sin embargo, la violación (y de eso iba el título del ensayo, *The Rape of Troy*[45]) es otra cosa, no siempre ni básicamente relacionada con el "éxito reproductivo"[46] y que ha estado siempre presente en la historia como arma de guerra. Gottschall sitúa

---

40 Gottschall 2008: 10.

41 Trivers 1972.

42 Gottschall 2008: 44.

43 Desde el punto de vista teórico y metodológico, considero que se trata de un error de bulto con consecuencias en las conclusiones a las que el autor llega. En ningún momento se explica cómo se ha pasado de estudiar la competencia de los varones entre ellos por conseguir parejas sexuales (por garantizar el "éxito reproductivo", dicho en términos evolutivos) a situar, en ese mismo plano evolutivo, la violación, en concreto, la violación como arma de guerra.

44 Gottschall 2008: 48.

45 *Rape of Troy* se inspira en el "Rape of Nanking", China, de diciembre de 1937 a marzo de 1938, cuando miembros del ejército japonés violaron entre 20.000 y 80.000 mujeres

46 Véanse los estudios de Gaca 2015, 2016, sobre la violación en la guerra en la Antigüedad. En no pocas ocasiones la violación iba seguida de ejecución, clara demostración de que "el éxito reproductivo" no era el objetivo.

este asunto en el centro de su investigación sin aclarar, como ya he señalado, su relación con la "competencia por las hembras". En mi opinión, el modo en el que aborda este asunto y los presupuestos con los que entra en el debate sobre la verdadera motivación de las violaciones en contexto bélico, es bastante desafortunado: "el valor más inmediato de las investigaciones evolutivas sobre la violación ha sido plantear desafíos formidables a las teorías de 'nada que ver con el sexo' sobre las causas de la violación"[47]. Presenta, así, el autor como equivocada la teoría de que la violación como arma de guerra tiene a veces poco que ver con el deseo sexual y mucho, en cambio, aparte de razones genocidas, con el deseo de humillar y desmoralizar al enemigo. Para Gottschall, entre los estudiosos y activistas que trabajan en la documentación, explicación y búsqueda de soluciones para esta lacra "esta ortodoxia, que ahora posee toda la rigidez de un dogma, se ha atrincherado firmemente"[48].

Puede resultar incoherente en quien se dice seguidor de los estudios darwinistas que se limite a constatar los hechos y se olvide de las posibilidades que un mejor conocimiento de los mismos puede brindar a la solución de los problemas. De forma explícita lo señala al concluir así sus reflexiones:

> "A pesar de los elementos profundamente prosociales de la naturaleza humana (que son también un legado de la despiadada selección darwiniana), y a pesar del hecho de que podemos cambiarnos a nosotros mismos y a nuestra sociedad para mejor, el animal vive en nosotros y no puede arrancarse hasta que muramos. Hay, pues, algo de determinismo en el corazón de la *Ilíada* y de los estudios evolutivos de la naturaleza humana; una sensación fatalista de que somos lo que somos –magníficos, amables, de dientes ensangrentados- y que puede haber límites a en qué medida podemos cambiar".

Esta conclusión, en un estudio sobre la violación, no deja de provocar un cierto malestar. Da la impresión de que el recurso a la *Ilíada* y, específicamente, a la violación de las troyanas por parte del ejército griego, es solo una excusa para colocar en un marco de prestigio (en este caso el prestigio de una obra antigua, fundacional de la literatura europea) una práctica enraizada en la naturaleza humana y, por tanto, difícil o imposible de cambiar. Hay que decir que eso no tiene nada que ver con la sociobiología de la que los darwinistas literarios dicen partir, más bien al contrario: con un conocimiento mejor de la naturaleza humana la sociedad pueda corregir los comportamientos no deseados[49].

---

47 Gottschall 2008: 78.

48 A esa teoría sobre la violación como arma de guerra, que busca soluciones y niega que se trate solo de sexo, el autor la denomina "feminist rape theory", Gottschall 2008: 78-79.

49 Está por hacer un estudio de la violencia contra las mujeres en el mito antiguo desde una perspectiva que incluya planteamientos de psicología evolutiva como los que se encuentran en Wilson y Daly 1992. Puede verse un intento parcial de aplicación en Deacy 2013.

2.5. Crítica

No todos los autores que he mencionado comparten exactamente los mismos presupuestos teóricos. Así, Scalise Sugiyama insiste en la idea de que la función de la narrativa es la representación de los problemas a los que los seres humanos nos enfrentamos y los esfuerzos para resolverlos, con las consabidas ventajas de aumentar nuestra flexibilidad mental y nuestra capacidad para entender las decisiones de los demás, y esta es una idea que sí comparten todos; sin embargo esta autora no afirma que la narrativa sea una adaptación, cuestión que, dice, está lejos de ser resuelta.[50]

La mayoría de ellos no añaden nada relevante a los fundamentos teóricos establecidos por Wilson, Leda y Cosmides, pero sí, en cambio, se muestran muy críticos con las corrientes de crítica literaria más recientes, y lo hacen con una contundencia que haría esperar unos resultados más provechosos de su labor investigadora. Así, Joseph Carroll, autor del ensayo *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature* hace una crítica feroz a lo que él llama "variaciones retóricas" de las dos o tres últimas décadas (en concreto, postcolonialismo, feminismo y teoría queer). En su opinión, se han agotado todas estas teorías equivocadas y solo ahora contamos, gracias a trabajos como el suyo, con una teoría "robusta" y un "conocimiento positivo"[51]. Afirma Carroll que ninguna cultura se desvía de los universales humanos, aunque los individuos a título particular puedan hacerlo (por ejemplo, matando a sus hijos o cometiendo incesto) y, en la literatura, los personajes pueden acomodarse o apartarse de ese marco natural, pero el marco existe y sólo en relación con él se entienden los caracteres de las novelas[52]. Sin embargo, cabe preguntarse si emplear la psicología evolutiva para analizar las motivaciones de los caracteres de las novelas prestando especial atención a los aspectos sexuales del éxito reproductivo no es un objetivo bastante más limitado que el de los posmodernistas, sean estos del pelaje que sean.

De modo similar, Boyd tiende a limitar el estudio de los diferentes personajes de las obras literarias a la observación de si siguen o se apartan de la pauta habitual marcada por el instinto sexual masculino y el instinto maternal femenino. Por razones obvias, se muestra muy crítico con los estudios de género:

---

50 Scalise Sugiyama 2005.

51 Carroll 2004: xi-xii de la Introducción. Define el postmodernismo, en el que incluye feminismo, postcolonialismo y teoría queer, como una ideología política radical que eliminó la aspiración a la coherencia interna en el discurso y que abandonó la búsqueda de la verdad al negar que tal cosa exista (*sic*). Sus seguidores renunciaron al conocimiento objetivo, dice, e hicieron voto de pobreza intelectual. Todo el capítulo 2 de Carroll 2004 es un ataque sin matices a un postestructuralismo simplificado para la ocasión.

52 Carroll 2005: 92.

> "El argumento de que la gente es culturalmente diferente debido a su cultura, o debido a que los seres humanos están modelados por la cultura, es circular. Es más, las explicaciones de las diferencias en, pongamos por caso, el comportamiento masculino y femenino en términos de 'nuestra cultura' o 'su cultura' parecen vacías cuando nos damos cuenta de que diferencias sistemáticas similares existen no solo a través de las culturas humanas, sino también en cientos de especies animales"[53].

Brian Boyd está entre quienes sí defienden que el arte en general y la narrativa en particular son adaptaciones en nuestra especie, entendiendo que una adaptación es un rasgo o característica modificada por la selección natural que facilita la adecuación al entorno y la capacidad de sobrevivir y/o reproducirse. Tener habilidades sociales, hacer inferencias sobre lo que los demás piensan, saber reaccionar en diferentes escenarios, ver más allá del aquí y ahora, son ventajas adaptativas y Boyd defiende que una de las funciones del contar historias es mejorar esas capacidades. Asumiendo que el arte ha sido diseñado por la evolución para servir a alguna función de supervivencia, Boyd propone dos funciones principales: el arte sirve como estímulo y entrenamiento para una mente flexible, como el entrenamiento físico para el cuerpo; el arte es un sistema que genera creatividad, que facilita opciones más allá del aquí y ahora[54]. Hemos evolucionado para disfrutar del arte y de la literatura porque ello nos proporciona ventajas adaptativas, hace nuestras mentes más creativas y mejora nuestras capacidades cognitivas

La crítica que podría plantearse a la propuesta de Boyd, como a la de Carroll, es que cuando pasa de la teoría a la práctica el resultado es, en general, un poco pobre, algo que no estoy muy segura de que deba atribuirse a la teoría misma. El marco interpretativo del que parte, que está tomado de la psicología evolutiva y de la sociobiología, tiene un enorme atractivo y un innegable potencial, pero a la hora de aplicarlo a la crítica literaria los frutos han sido hasta ahora algo decepcionantes[55].

Una crítica a fondo de *este* darwinismo literario practicado por autores como Carroll y Boyd, puede verse en Jonathan Kramnick[56]. Kramnick critica que se

---

53 Boyd 2009: 23.

54 Boyd 2009: 86-87. Esta idea recuerda a la teoría de escenarios de Wilson.

55 Vid. Eagleton 2009: "No appeal to Darwin is necessary to claim that art can refine our senses or yield us a sharper sense of other minds. It may well be worth knowing that such functions have an evolutionary foundation, but little new light is cast on them by this knowledge. The originality of Boyd's book lies largely in providing a fresh context for what we already know, not in drawing on Darwin to give us a dramatically new sense of artistic practice. When the author buckles down to some extended textual analysis (of Homer and Dr Seuss), most of what he has to say could have been said without invoking an evolutionary framework. To talk about Penelope's 'mate selection' in the *Odyssey* adds no more to our understanding of Homer than Boyd's discussion of Telemachus' curiosity about his father in terms of the curiosity of crows, parrots, rats and chimpanzees".

56 Kramnick 2011 y 2012. El segundo de estos trabajos es la repuesta a las críticas recibidas tras el primero y fue publicado en la revista *Critical Inquiry* junto a artículos de Boyd, Carroll y otros autores que se sumaron a la polémica. En los trabajos críticos con los estudios de Boyd o Carroll se entra en un debate al que no puedo atender aquí, por importante que sea, y es la validez o no del modelo específico que proponen de naturaleza humana y de evolucionismo. Cabe señalar también, como dice Bloom, que la

ponga el foco en la idea de que la narrativa es una adaptación, en el carácter innato de la tendencia a contar historias y en la insistencia en el motivo del "éxito reproductivo", y afirma, con razón, que cualquiera no familiarizado con estas ideas podría palidecer ante afirmaciones como esta, de Carroll: "Para ser calificada como darwinista, una lectura tiene que situar todas sus observaciones particulares en línea con los principios evolutivos básicos: supervivencia, reproducción, parentesco, dinámicas sociales básicas y el ciclo reproductivo que compite para dar forma a la vida humana y organiza las relaciones más íntimas de la familia"[57].

Jonathan Kramnick se plantea dos cuestiones que deben abordarse por separado: ¿es la disposición a contar y escuchar historias innata?, ¿puede el carácter evolutivo de la naturaleza humana explicar, de verdad, alguna característica de la literatura? A la primera pregunta quizá pueda responderse que sí, a la segunda Kramnick y otros dan un no rotundo. Insiste este autor además en cómo, a pesar de las repetidas veces en las que se afirma que el gusto por la literatura es adaptativo, en ningún momento se ofrecen pruebas de sus ventajas para la reproducción o la supervivencia.

Además de esta crítica, puede añadirse que los darwinistas literarios más relevantes tienen en sus trabajos, como ya hemos visto, un sesgo androcéntrico tan marcado que en ocasiones devalúa sus comentarios de obras literarias concretas. Dos errores básicos son: (1) suponer que la literatura únicamente "refleja" la condición humana, olvidando lo que la literatura y el arte en general tienen de compleja mezcla entre reflejo y construcción, lo que tienen, incluso, de carácter performativo; (2) no analizar los muchos aspectos de la condición humana y reducirla al instinto sexual masculino y al deseo de maternidad femenino.

El marco interpretativo que plantean ofrece, sin embargo, muchas posibilidades. No debe desperdiciarse la ocasión brindada por la psicología evolutiva para tratar de buscar soluciones gracias a una mejor comprensión de los problemas, y no debe olvidarse el concepto clave de la coevolución y su consecuencia más prometedora: si cambiamos las condiciones, podemos cambiar la respuesta, aunque esté preprogramada. Esta constatación podría hacernos reflexionar sobre la utilidad de propiciar mecanismos inhibitorios, por ejemplo cuando se aborda el tema de la violencia. Ya en los años 60, cuando Konrad Lorenz publicó su famoso ensayo sobre la agresión[58], señaló que, en la prehistoria, la posible víctima de un hombre disponía de tiempo para aplacarlo con diversas fórmulas de apaciguamiento, con ademanes de humillación, con gritos de miedo; sin embargo, la invención de armas artificiales

palabra "adaptación" tiene múltiples significados y es fácil deslizarse de lo "adaptativo" en sentido biológico, que tiene que ver con el éxito reproductivo, a lo "adaptativo" en un sentido más general, que tiene que ver con el bienestar y la mejora de las condiciones de vida (Bloom 2012: 393).

57 Kramnick 2012: 434, citando a Carroll 2010: 59.

58 Lorenz 1972.

abrió nuevas posibilidades de matar de un solo golpe y trastocó gravemente el equilibrio entre unas inhibiciones relativamente débiles y la capacidad de matar a los congéneres. Sería este un ejemplo desastroso del desajuste entre evolución genética y evolución cultural del que solo los humanos somos víctimas: la evolución genética no puede mantener el ritmo de los avances culturales y, en este caso concreto, ello se traduce en una imposibilidad de desarrollar mecanismos de inhibición que contrarresten las nuevas posibilidades de ejercer violencia mediante armas artificiales. Por fortuna, decía Lorenz, el ser humano es también el único animal capaz de plantearse preguntas y pensar en las consecuencias de sus acciones.

Por otra parte, la perspectiva de género puede enriquecer mucho el enfoque neodarwinista. No solo porque "el género está implicado en cada aproximación teórica"[59], sino porque en este caso concreto su ausencia es especialmente dañina. Así, uno de los grandes temas que hemos visto tratado en los estudios de los darwinistas literarios es el de la cooperación, considerado un gran logro de la evolución, pero habría que señalar siempre (como hace Fox cuando estudia el tópico de la *Männerbund* en la épica) que lo que se estudia habitualmente es la cooperación entre hombres y se ha prestado poca o ninguna atención a posibles ejemplos femeninos como el que ofrece el mito de Deméter, Perséfone y Hécate[60]. La historia de Deméter, por otra parte, sería también un excelente ejemplo del valor adaptativo de la cólera, una cólera eficaz incluso en el enfrentamiento con grandes dioses como Zeus y Hades.

Todos estos trabajos muestran, en definitiva, una enorme disparidad entre el interés de los presupuestos teóricos que dicen asumir y la aplicación que hasta ahora han hecho de ellos[61]. En su crítica, Jonathan Kramnick dejaba ver un gran asombro, que podemos compartir, ante afirmaciones como la siguiente de Jonathan Gottschall acerca del mundo de Homero: "El mundo de Homero está habitado por hombres como Aquiles—hombres que son monos amables y monos asesinos, que luchan por tener éxito, conquistar y poseer, todo en una obediencia inconsciente a la directiva suprema de la vida: sé fructífero y reprodúcete"[62] . "No estoy seguro", dice Kramnick, "de que esto fuera lo que Wilson entendía por *consilience*"[63]. Tampoco yo.

---

59 Doherty 2001: 45.

60 Véase, de nuevo, el excelente estudio de Doherty 2001 y, en este mismo volumen, el capítulo de González González & Simões Rodrigues.

61 Esta crítica no es aplicable a Scalise Sugiyama, que hace propuestas más modestas, pero también más sensatas, y ni siquiera afirma con certeza el carácter adaptativo de la narrativa.

62 Gottschall 2008: 163.

63 Kramnick 2012: 449.

3. Estudio de caso: La astucia de Odiseo y los mecanismos inhibitorios

Pero existen, desde luego, además de los ejemplos a los que ya me he referido, como la revisión del mito de Edipo o el análisis de la *Männerbund*, otras contribuciones de interés al estudio del mito griego incluso en aquellos autores a los que he sometido a crítica en el epígrafe anterior. Es el caso del análisis que hace Brian Boyd del episodio de Polifemo, que resulta sugerente y original[64]. En él se destaca la capacidad de Odiseo para generar nuevas respuestas en situaciones difíciles, lo cual implica bloquear las respuestas automáticas y reflexionar sobre los variados aspectos que plantea cada nuevo problema. La inhibición de las respuestas automáticas es clave en la inteligencia, y esta consideración es, o debería ser, de aplicación a otras situaciones. De hecho, los mecanismos de inhibición son un elemento clave de la teoría evolutiva. Veamos qué sucede en el conocido episodio que enfrenta a Odiseo con el gigante Polifemo.

Ante una situación nueva y difícil es necesario centrarse en toda la información relevante, inhibir las respuestas automáticas y someter los datos a deliberación, capacidades todas ellas que se vieron enormemente incrementadas con la aparición del lenguaje. Boyd señala como una de las escenas más memorables en cuanto a ejemplo de deliberación la que tiene lugar en el interior de la cueva de Polifemo. Como es bien conocido, en este famoso episodio de los viajes de Odiseo, relatado por el propio héroe, Odiseo y sus compañeros, en su peregrinar de regreso a casa, llegan a la tierra de los Cíclopes. Se encuentran allí con el despiadado Polifemo, que vive en una cueva con su rebaño de ovejas y que, tras estrellarlos contra el suelo, mata y devora, para empezar, a dos de los compañeros de Odiseo que con él se habían adentrado en la cueva. Después, se queda dormido. Habla Odiseo:

> Entonces formé, en mi magnánimo corazón, el propósito de acercarme a él y, sacando la aguda espada que colgaba de mi muslo, herirle el pecho donde las entrañas rodean el hígado, palpando previamente; más otra consideración me detuvo (ἕτερος δέ με θυμὸς ἔρυκεν). Habríamos, en efecto, perecido allí de horrible muerte, por no poder apartar con nuestras manos la pesada piedra que el Cíclope colocó en la alta entrada. Y así, dando suspiros, aguardamos que apareciera la divina Aurora[65]. (*Od*. 9. 298-306).

La primera reacción, instintiva, que el héroe siente es la de matar al Cíclope aprovechando su sueño. Sin embargo, Odiseo considera el hecho de que la entrada de la cueva está cerrada con una piedra de enormes dimensiones que solo Polifemo puede mover, de modo que, si lo mata, él y sus compañeros quedarían atrapados dentro de la cueva. El plan primero es rechazado y, de momento, no ve el héroe una

---

64 Boyd 2009: 255-268.

65 Traducción de Segalá con pequeños cambios.

alternativa. Al amanecer del día siguiente, el Cíclope devora como desayuno a otros dos compañeros de Odiseo y, después, aparta la piedra que cierra la entrada, sale con su rebaño y vuelve a colocar la piedra en su sitio. Odiseo sigue reflexionando en el punto en el que lo dejó el día anterior:

> Al final, me pareció que la mejor resolución sería la siguiente: echada en el suelo del establo se veía una gran vara de olivo verde, que el Cíclope había cortado para llevarla cuando se secase (...) Me acerqué a ella y corté una estaca de una braza, que di a los compañeros mandándoles que la puliesen. No bien la dejaron lisa, agucé uno de sus cabos, la endurecí, pasándola por el ardiente fuego, y la oculté cuidadosamente debajo del abundante estiércol esparcido por la gruta. Ordené entonces que se eligieran por suerte los que, uniéndose conmigo, deberían atreverse a levantar la estaca y clavarla en el ojo del Cíclope cuando el dulce sueño lo rindiese[66] (*Od*. 9. 318-333).

De manera que Odiseo se aprovechará del sueño de Polifemo, pero no para matarlo, sino para cegarlo. El primer plan es rechazado en favor de uno que permitirá anular al gigante, pero que dejará abierta la posibilidad de salir de la cueva. Y esa no es la única precaución que toma Odiseo. Es de suponer que el Cíclope herido gritará y llamará a los otros Cíclopes en su ayuda, de manera que Odiseo, además de ofrecerle amablemente vino, entabla con él una conversación en la que le dice que su nombre es "Nadie". Con el vino y la abundante cena, Polifemo cae en un sueño del que saldrá ciego y engañado. Polifemo, efectivamente, pide ayuda a gritos y los Cíclopes acuden, pero vuelven a irse cuando al ser preguntado sobre quién lo ha herido Polifemo responde que "Nadie". Finalmente, cuando el Cíclope deje expedita la puerta de la cueva para que el ganado salga y trate de asegurarse, palpándolos, de que salen solo los carneros y no Odiseo y sus compañeros, los héroes saldrán, nuevamente por consejo de Odiseo, asidos por debajo a la lana del ganado.

Como señala Boyd, la pauta que sigue Odiseo en este episodio es la misma que aparece en el también famosísimo momento en el que el Caballo de Madera entra en Troya. Ese episodio es aludido en la *Odisea* en tres ocasiones, lo que da cuenta de su relevancia para la caracterización del héroe. Reaparece en él el tema de la inhibición de las respuestas automáticas. La primera vez que aparece el relato en *Odisea* es Menelao quien lo cuenta y lo hace de la siguiente manera: fue Odiseo el que tuvo la idea de introducirse en Troya en el interior de un enorme caballo de madera; fue él también el que los obligó a todos a permanecer en silencio cuando Helena corría alrededor del caballo imitando las voces de las esposas de los griegos ocultos dentro. La respuesta automática de todos ellos fue atender a esa voz que creían la de sus mujeres, pero Odiseo los obligó a guardar silencio, llegando incluso a tapar la boca de uno de ellos que estuvo a punto de responder.

---

66 Traducción de Segalá con pequeños cambios.

Finalmente, recuerda también Boyd cómo Odiseo, de regreso ya en Ítaca, tiene que contenerse para no dejar ver quién es y oculta su identidad, guarda silencio y permanece largo tiempo disfrazado de mendigo, lo cual es, efectivamente, un gran logro para un héroe como lo son los homéricos, siempre dispuestos a reaccionar con agresividad al ver su estatus puesto en cuestión.

Este análisis del episodio de Odiseo y Polifemo puede sumarse a la ya larga lista de estudios que dejan definitivamente atrás viejas interpretaciones sobre la idea de "mente" en Homero y que nos informan sobre la complejidad en la toma de decisiones de los héroes ya en sus primeras apariciones en la historia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

BARKOW, Jerome H., COSMIDES, Leda y TOOBY, John (eds.) (1992), *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford, Oxford University Press.

BLOOM, Paul (2012), "Who Cares about the Evolution of Stories?". *Critical Inquiry*, 38, pp. 388-393.

BOYD, Brian (2009), *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press.

CARROLL, Joseph (2004) *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. Londres-Nueva York, Routledge.

CARROLL, Joseph (2005), "Human Nature and Literary Meaning: A Theoretical Model Illustrated with a Critique of *Pride and Prejudice*", en Jonathan Gottschall y David Sloan Wilson, eds., *The Literary Animal*. Illinois, Northwestern University Press, pp. 76-106.

CARROLL, Joseph (2010), "Three Scenarios for Literary Darwinism". *New Literary History*, 41, pp. 53-67.

DEACY, Susan (2013), "Uxoricide in Pregnancy: Ancient Greek Domestic Violence in Evolutionary Perspective". *Evolutionary Psychology*, 11, pp. 994-1010.

DOHERTY, Lilian E. (2001), *Gender and the Interpretation of Classical Myth*. Londres, Bloomsbury.

EAGLETON, Terry (2009), reseña a Brian Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge, 2009, en *London Review of Books* vol. 31 n.18, 20-21.

FOX, Robin (2005), "Male Bonding in the Epic and Romances", en Jonathan Gottschall y David Sloan Wilson, eds., *The Literary Animal*. Illinois, Northwestern University Press, pp. 126-144.

GACA, Kathy L. (2015), "Ancient Warfare and the Ravaging Martial Rape of Girls and Women. Evidence from Homeric epic and Greek drama", en Masterson *et alii*, eds., *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*. Londres, Routledge, pp. 278-297.

GACA, Kathy L. (2016). "Continuities in Rape and Tyranny in Martial Societies from Antiquity Onward", en Budin y Turfa, eds., *Women in Antiquity*. Londres, Routledge, pp. 1041-1056.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2018), *Achilles*. Londres-Nueva York, Routledge.

GOTTSCHALL, Jonathan (2008), *The Rape of Troy. Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge, Cambridge University Press.

KONSTAN, David (2006). *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto, University of Toronto Press.

KONSTAN, David (2015), "Blood Parents Versus Foster Parents, or What Was So Terrible About Killing Laius?". *Psychoanalytic Inquiry: A Topical Journal for Mental Health Professionals*, 35.1, pp. 53-59.

KRAMNICK, Jonathan (2011), "Against Literary Darwinism". *Critical Inquiry*, 37, pp. 315-347.

KRAMNICK, Jonathan (2012), "Literary Studies and Science: A Reply to my Critics". *Critical Inquiry*, 38, pp. 431-460.

LORENZ, Konrad (1972), *Sobre la agresión: el pretendido mal*, trad. cast. Madrid, Paidós (ed. or. en alemán, 1963).

MOSSMAN, Judith (1995), *Wild Justice. A study of Euripides' Hecuba*. Oxford, Clarendon Press.

NESSE, R. M. (1990) "Evolutionary explanations of emotions". *Human Nature*, 1, pp. 261–289.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle (1996), "On the Origins of Narrative. Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy". *Human Nature*, 7.4, pp. 403-425.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle (2001a), "Food, Foragers and Folklore: the Role of Narrative in Human Subsistence". *Evolution and Human Behavior*, 22, pp. 221-240

SCALISE SUGIYAMA, Michelle (2001b), "Narrative Theory and Function: Why Evolution Matters". *Philosophy and Literature*, 25, pp. 233-250.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle (2001c), "New Science, Old Myth: An Evolutionary Critique of the Oedipal Paradigm". *Mosaic*, 34.1, pp. 121-136.

SCALISE SUGIYAMA, Michelle (2005), "Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design", en Jonathan Gottschall y David Sloan Wilson, eds., *The Literary Animal*. Illinois, Northwestern University Press, pp. 177-196.

TRIVERS, Robert (1972), "Parental investment and sexual selection", en Bernard Campbell, ed., *Sexual selection and the descent of man 1871–1971*. Universidad de California, pp. 136–179.

VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (1987), "Edipo sin complejo", en *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, vol. I, trad. cast. Madrid, Taurus, pp. 79-100.

WILSON, Edward O. (1999), *Consilience. La unidad del conocimiento*, trad. cast. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

WILSON, Margo y DALY, Martin (1992), "The Man Who Mistook his Wife for a Chattel", en Barkow, Cosmides y Tooby, eds., *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford, Oxford University Press, pp. 289-322.

ARQUEOLOGÍA DEL MITO: ZOOMORFISMO Y EPIFANÍA DIVINA EN LA GRECIA PREHOMÉRICA

MARCELLO TOZZA
Universidad de Málaga

1. CULTURA MATERIAL Y TEXTO HOMÉRICO

Los poemas homéricos, único enlace literario existente entre mundo micénico y griego, representan el testimonio más claro de los cambios culturales ocurridos durante la "dark age" helénica; además, guardan el recuerdo de aspectos pertenecientes a un pensamiento religioso prehelénico.

Gracias a los descubrimientos, por parte de Schliemann, en Troya (entre 1870 y 1873) y en Micenas (entre 1874 y 1876), fue posible empezar a hablar de "arqueología homérica"[1]. En realidad, Schliemann fue todo menos un arqueólogo: entre sus diferentes actividades, las que le permitieron mayoritariamente generar su fortuna fueron la reventa de oro y el comercio de armas; pero necesitaba presentarse como amante de la cultura clásica y apasionado descubridor de civilizaciones antiguas para conseguir formar parte de la aristocracia rusa[2]. Paralelamente, tampoco sería correcto afirmar que Schliemann fue el que descubrió las primeras ruinas del mundo egeo: Maclaren, en su tesis doctoral[3], defendió la idea según la cual la colina de Hisarlik, en Anatolia, sería la sede de la Troya homérica, y el diplomático Calvert decidió comprar parte de la colina, para empezar unas excavaciones en 1865.

Cuando Schliemann llegó a Hisarlik, vio los primeros restos encontrados y entró en contacto con Calvert, que sin dudar aceptó las ayudas económicas de Schliemann para seguir excavando; desde el principio el mismo Schliemann quiso imponerse como el auténtico protagonista de la campaña arqueológica y único descubridor de la ciudad de Troya, como demuestran las disculpas enviadas por carta a Calvert[4]. Por la falta de preparación científica, junto con el principal interés hacia los objetos preciosos que se iban a encontrar, durante sus excavaciones Sch-

1 Cervetti, Godart 1996.
2 Klein 1995.
3 Maclaren 1822.
4 Cervetti, Godart 1996: 18

liemann desventró la colina de Hisarlik, causando un daño irreparable a la investigación arqueológica; sin embargo, tuvo un mérito indiscutible: creer ciegamente en el fondo de verdad histórica que yace debajo del mito. Después de excavar en Troya, con iguales intenciones y criterios el mismo Schliemann excavó en Micenas, empezando a descubrir las tumbas de los reyes micénicos con sus tesoros.

Estos hallazgos despertaron la curiosidad del mundo científico, y llevaron a la isla de Creta una mente destinada a proporcionar una contribución fundamental para los estudios sobre la edad del bronce egea: Evans, arqueólogo británico, en 1900 descubrió el palacio de Cnoso y publicó los resultados de sus investigaciones en los cuatro volúmenes de su obra monumental, *The palace of Minos at Knossos*, entre 1921 y 1935.

Las civilizaciones micénica y minoica (esta última definida así por el mismo Evans, inspirado por el nombre del mítico rey Minos) han devuelto una parte importante de la cultura material a la que remonta el texto homérico; con ayuda de la que Sherratt definió "archaeology of the texts"[5], es posible individualizar tres períodos culturales a los que los poemas se refieren: uno que comprende los siglos XVI-XIII, otro coincidente con la llamada "dark age" (siglos XII-IX), y otro que corresponde al siglo VIII, en que verosímilmente se redactaron los dos textos.

Constituyen testimonios del primer período la lanza larga, el escudo que cubre todo el cuerpo y el casco de colmillos de jabalí:

- "tenía (Héctor) en la mano una lanza de once codos" (*Il.* 8.493-494);
- "sobre los tobillos y el cuello le golpeaba (a Héctor) la negra piel, borde que corre en la extremidad del escudo abombado" (*Il.* 6.117-118);
- "(Meríones) sobre la cabeza le puso (a Odiseo) el casco hecho de cuero: dentro estaba trenzado con muchas correas firmemente; fuera blancos dientes de un jabalí de dientes brillantes estaban dispuestos numerosos aquí y allá bien y con sabiduría; en medio unía el fieltro" (*Il.* 10.261-265).

Del segundo período son testimonios el escudo abollonado, la utilización de la lanza de lejos (lo que supone lanzas más pequeñas, para lanzar y llevar dos a la vez), la espada para cortar, el casco con cuernos y la costumbre de cremar los cadáveres:

- "(Agamenón) cogió el escudo que cubre al hombre entero, muy artístico, impetuoso, bello, alrededor del que había diez círculos de bronce, y en cuyo centro había veinte bollos blancos de estaño, y en medio había uno de esmalte negro" (*Il.* 11.32-35);
- "(Agamenón) cogió dos lanzas robustas con la punta aguda de bronce" (*Il.* 11.43-44);

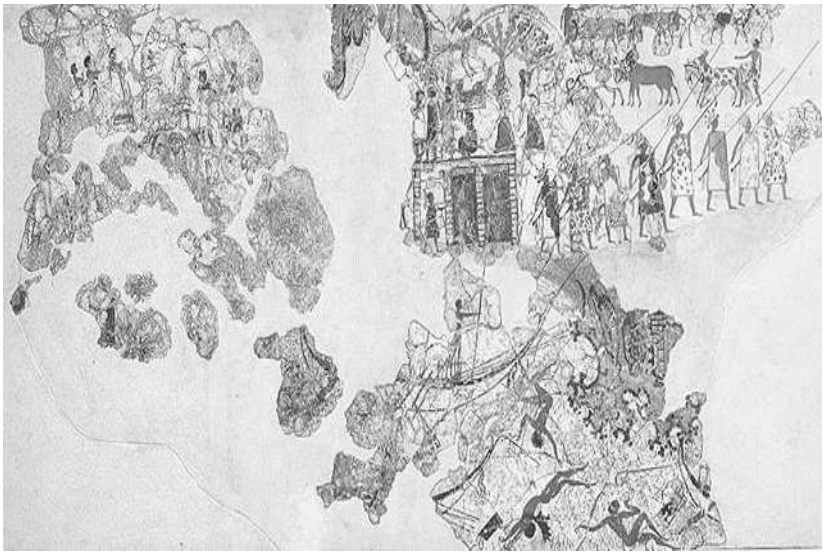
[5] Sherratt 1990.

- "Hipóloco saltó, y (Agamenón) en tierra lo mató con la espada cortándole las manos y el cuello" (*Il.* 11.145-146);
- "en la cabeza (Agamenón) puso el casco con dos cuernos, cuatro cimeras y crines de caballo" (*Il.* 11.41-42);
- "depositaron el cadáver en lo más alto de la pira con el corazón afligido" (*Il.* 23.165).

Constituyen testimonios del tercer período el casco sin cuernos ni cimeras y el escudo circular:

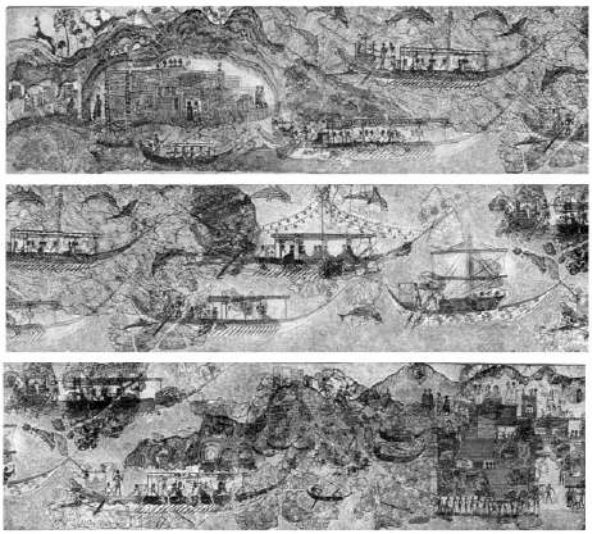
- "(Trasimedes) le puso (a Diomedes) en la cabeza un casco de piel de toro, sin cuernos ni cimeras, que llaman bajo" (*Il.* 10.257-259);
- "(Áyax) golpeó el escudo redondo del hijo de Príamo" (*Il.* 7.250).

De hecho, como ha demostrado el trabajo de Parry, desarrollado en Kosovo durante los años 30 del siglo XX, la tradición oral de un cuento épico puede transmitirse durante siglos sin perder su núcleo originario, pero también enriqueciéndose de un contenido que recoge elementos de los períodos culturales por los que pasa[6]. La misma iconografía egea ofrece ejemplos significativos que demuestran la intención narrativa de los artistas de la edad del bronce: un claro ejemplo son los dos frescos que ocupan las paredes norte y sur de la habitación 5 de la llamada "Casa del Oeste" de Tera (datados entre los siglos XVII y XVI a. C.)[7].



Tera, "Casa del Oeste", habitación 5, pared norte.

6 Parry 1971.
7 Morris1989.



Tera, "Casa del Oeste", habitación 5, pared sur.

El fresco de la pared sur muestra un ambiente de paz, describiendo dos ciudades y barcos que se desplazan de una a otra; ambas ciudades se presentan montañosas y la de la izquierda está totalmente circundada por un río. El fresco de la pared norte, por el contrario, presenta escenas de guerra: vemos una batalla naval, vemos a ocho guerreros en fila que avanzan hacia la derecha defendiendo una estructura, con lanzas largas, cascos de colmillos de jabalí y escudos que protegen todo el cuerpo y, en el lado izquierdo, vemos lo que parece una asamblea protagonizada por individuos encima de una montaña.

Que se quiera reconocer en estas representaciones un enlace con la epopeya homérica, o, simplemente, como muestra la descripción de la decoración del escudo de Aquiles (*Il.* 18.478-608), el intento de representar el contraste entre escenas de guerra y de paz, resulta secundario; lo que sí se muestra extremadamente significativo es la presentación, en el mismo contexto iconográfico, de distintas escenas que quieren poner en relación diferentes episodios: lo mismo que hace el poeta a la hora de relacionar los diversos acontecimientos que forman parte del cuento épico.

La misma isla de Tera representa un magnífico ejemplo de relación entre cuento mítico y realidad histórica. Tera forma parte de un archipiélago compuesto por cinco islas, junto con Terasia, Aspronissi, Palaia Kameni y Nea Kameni, que deben su propia existencia a una intensa actividad volcánica[8]. Cuando los primeros habitantes aparecieron en la isla, en el V milenio a. C., casi no había solución de

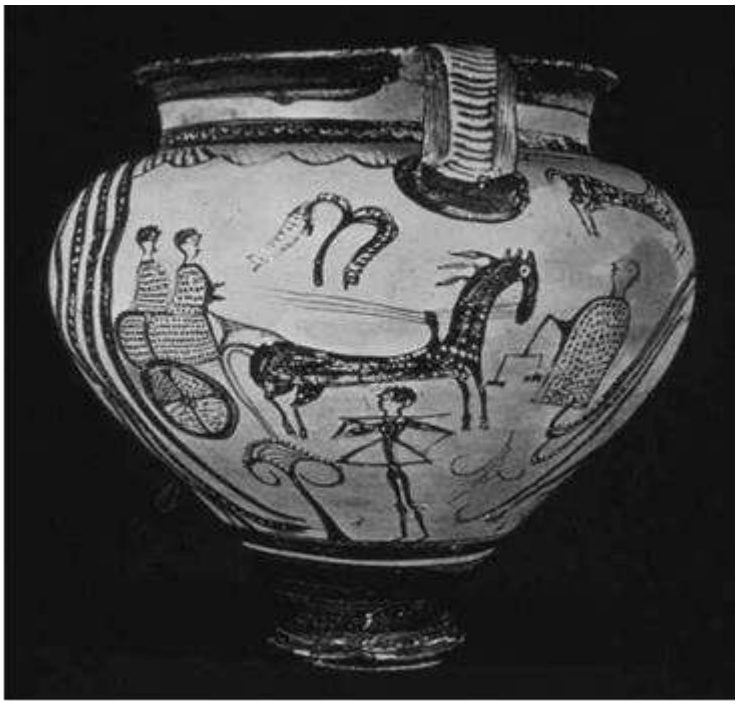
[8] Palyvou 2005.

continuidad entre las islas formadas por las paredes de la caldera volcánica. Después de la catastrófica explosión del siglo XVI a. C., serán necesarios más de siete siglos para que la naturaleza vuelva a establecer un nuevo equilibrio y una nueva civilización consiga asentarse en la isla. En la segunda mitad del siglo XIX, cuando los franceses empezaron a excavar en Tera para recoger material volcánico extremadamente útil a la hora de construir el canal de Suez, ya salieron a la luz restos de una civilización más antigua que la griega de la edad del hierro; sin embargo, fue en 1967 cuando empezó una excavación sistemática del sitio arqueológico de Akrotiri, gracias al trabajo de Marinatos, que recuperó estructuras arquitectónicas pertenecientes a una ciudad cuyas riquezas artísticas se habían conservado magníficamente, como consecuencia de la erupción volcánica: el mundo entero se sorprendió por la opulencia de esta "Pompeya egea", hallazgo que impuso el paralelismo con un bien conocido mito platónico[9].

Hablamos del mito de Atlántida, isla descrita por Platón en sus diálogos *Timeo* y *Critias*: en este último diálogo, se describe la geografía y el ordenamiento de la isla, insistiendo en su riqueza y la magnificencia de sus edificios[10]; sin embargo, a la hora de hablar del castigo que Zeus quiso idear para punir la soberbia de sus habitantes, el diálogo se interrumpe. Por otro lado, en el *Timeo*, después de una presentación de la potencia hegemónica de Atlántida, se describe el hundimiento de la isla en el mar, cuyas causas fueron un terremoto y una inundación[11]. Cualquier intento de situar en el tiempo y en el espacio geográfico este relato mítico, leyendo literalmente las descripciones y los datos proporcionados por Platón, carece inevitablemente de fundamentos científicos; sin embargo, es innegable la semejanza entre la catástrofe descrita por Platón, que provocó el fin de Atlántida, y las circunstancias que llevaron al hundimiento de una parte importante de la isla de Tera, derrumbando la ciudad más rica entonces existente. Es probable que un acontecimiento tan catastrófico, que tuvo un impacto sin precedentes en la protohistoria egea, haya sido recordado en el tiempo inspirando relatos míticos.

Volviendo a la epopeya homérica, una escena que parece llevarnos directamente al relato mítico es la que vemos representada en una cratera de Enkomi (Chipre, siglo XIII a. C.): hay representado un carro con dos hombres, un guerrero y, enfrente, otra figura que mantiene una balanza.

9 Doumas 1983.
10 Platón, *Critias*, 113a-121c.
11 Platón, *Timeo*, 23d-25d.



Cratera de Enkomi (Chipre).

Resultaría difícil no relacionar esta escena con dos pasajes de la *Ilíada*[12]:

> "entonces extendió la balanza de oro el padre:
> y puso en ella dos destinos de muerte cruel, de los troyanos domadores de caballos
> y de los aqueos de cotas de bronce,
> y la levantó cogiéndola por el centro:
> y se inclinó el destino fatal de los griegos" (*Il.* 8.69-72).

> "entonces extendió la balanza de oro el padre,
> y puso en ella dos destinos de muerte cruel,
> el de Aquiles y el de Héctor domador de caballos,
> y la levantó cogiéndola por el centro:
> y se inclinó el destino fatal de Héctor" (*Il.* 22.209-212).

Sin embargo, faltando un dato textual contemporáneo al dato iconográfico que describa la misma escena, tenemos que conformarnos con un reflejo que aparece en Homero, algo que nos impide proporcionar una interpretación objetiva de la función de los personajes representados. Por otro lado, el aspecto en el que se

[12] Nilsson 1950: 34-36; Luce, 1975: 181; Castleden, 2005: 137.

encuentra la más clara correspondencia entre realidad homérica y mundo prehelénico es la epifanía divina. Resulta significativo lo que afirma Scott a propósito de las manifestaciones naturales de los dioses en Homero:

> "Gods and goddesses may appear to men or remain invisible. When gods assume a visible disguise, they have seemingly unlimited choice. The elusive Proteus is a master of such mutations; Athena is a meteor and a rainbow. Often they masquerade as men, but they can also be birds. Such appearances occur often as similes, but in many cases the line between simile and narrative is quite thin. When Athena-Mentes leaves the megaron of Telemachus, she flies upward like a bird, and thus Telemachus realizes that she is a goddess (*Od*. 1.320). When Athena-Mentor departs from Telemachus and Nestor in Pylos, she is like a sea eagle and all the men are amazed (*Od*. 3.372). In these two cases there is a remembrance of the bird as an epiphany of the god, a religious tradition which is as old as Middle Minoan art objects. Statues of birds alighting on shrines or birds sitting on the heads or shoulders of gods are early epiphanies of the deity. These have been found in Crete at Knossos and Hagia Triada and at Mycenae in the shaft graves. The two divine transformations in the *Odyssey* and several similes seem to recall this earlier religious belief. There are fourteen passages in which a bird simile describes a god. The gods are varied —Athena, Poseidon, Apollo, Sleep, Thetis, Hermes, and Leucothea— as are the varieties of birds. There is no one bird representing one god, which also accords with the early divine epiphany. It was only necessary to represent the presence of the god with the general shape of a bird. Specific birds were not attached to individual gods until later. The connection of bird to god in the similes is, therefore, very old; it was a part of the oral poet's inheritance from the Mycenaean-Minoan world. When he sang of gods, similes of birds were at hand and easily adaptable to the actions of divine figures"[13].

Efectivamente, en el análisis de las epifanías divinas en Homero, se presenta el problema de una poco clara distinción entre la dimensión narrativa y la metafórica; esto ha generado un intenso debate en la segunda mitad del siglo XX. En 1967, Dirlmeier, analizando pasajes homéricos donde hay una comparación entre divinidades y animales o fenómenos naturales, concluyó que el significado de las descripciones se quedaría siempre en un ámbito metafórico, sin que exista una intención, por parte del poeta, de representar a las divinidades metamorfoseándose físicamente[14].

Esta visión recibió varias críticas: Fauth la criticó por haber destruido cierta dimensión "numinosa" de los poemas épicos[15]; Bannert por un exceso de racionalización, subrayando, además, las ocasiones en que los personajes homéricos reconocen a sus divinidades justamente en el momento de metamorfosearse[16]. Por otra

[13] Scott 1974: 77-78
[14] Dirlmeier 1967.
[15] Fauth 1975.
[16] Bannert 1978.

parte, Erbse insistió sobre la oportunidad de considerar estas comparaciones con elementos de la naturaleza, más que como descripciones de una metamorfosis, como expresión de las maneras en que los seres humanos percibían lo divino: de ahí, para él, se podría poner en el mismo plano una aparición divina en forma animal, humana o como fenómeno atmosférico[17]. Según Dietrich, al ser la inspiración divina el verdadero elemento dominante de los poemas, los dioses homéricos no tienen necesidad de aparecerse físicamente a los mortales, lo que hace de sus apariciones algo "redundante para la comprensión de la presencia divina"[18]; así Dietrich transforma las epifanías divinas en una convención poética, que sirve para situar en la esfera humana una presencia divina que, en realidad, intervendría únicamente en cuanto inspiración.

De todas formas, como se notará en los estudios siguientes, aunque los dioses homéricos sean capaces de manifestarse en la mente de los héroes, nada impide que puedan aparecerse físicamente delante de los seres humanos[19].

2. Epifanías divinas: Homero y la arqueología egea

Los dioses homéricos pueden manifestarse en forma humana, animal o como fenómenos naturales; sin embargo, resulta fundamental considerar las ocurrencias en que las divinidades homéricas aparecen o desaparecen en forma de pájaros, ya que se trata del único caso de epifanía divina en que encontramos una clara correspondencia entre Homero y los datos textuales e iconográficos proporcionados por la arqueología egea[20]:

1. Hera y Atenea alcanzan al ejército griego "parecidas en el movimiento a palomas", *Il.* 5.778.
2. Atenea y Apolo asisten al duelo entre Héctor y Áyax sentados sobre una encina "en forma de buitres", *Il.* 7.59.
3. Posidón se aparece a los dos Ayantes bajo el aspecto de Calcante, y, después de haberles hablado a los dos, se aleja: "Como un rápido halcón se levantó y voló", *Il.* 13.62. El hijo de Oileo reconoce su naturaleza divina solamente después de su partida, y afirma: "Reconocí fácilmente desde atrás las huellas de sus pies y piernas al irse: sin embargo los dioses se pueden reconocer", *Il.* 13.71-72.
4. Zeus envía a Apolo para que ayude a Héctor: "Bajó de los montes del Ida parecido a un halcón", *Il.* 15.237. Héctor reconoce su naturaleza divina inmediatamente, ya que pregunta a Apolo: "¿Quién eres tú, excelente entre los dioses?", *Il.* 15.247.

---

17 Erbse 1980.
18 Dietrich 1983.
19 Carter 1995.
20 Tozza 2016.

5. Tetis se dirige hacia Aquiles para entregarle sus nuevas armas: "Se lanzó del Olimpo nevado como un halcón", *Il.* 18.616.

6. Atenea baja del cielo para derramar en el pecho de Aquiles néctar y ambrosía, y es descrita "parecida a una pardela de extendidas alas y agudo graznido", *Il.* 19.350.

7. Atenea se aparece a Telémaco bajo el aspecto de Mentes, y, después de su diálogo con él, desaparece: "Voló perdiéndose de vista como un ave", *Od.* 1.320. Entonces Telémaco reconoce su naturaleza divina: "Pensó que fuese un dios", *Od.* 1.323.

8. Atenea se marcha "semejante a un buitre", *Od.* 3.372. Néstor la reconoce: "No es otro de los que habitan el Olimpo, sino la hija de Zeus, la rapaz Tritogenia", *Od.* 3.377-378.

9. Hermes llega a la isla de Calipso "semejante a una gaviota", *Od.* 5.51.

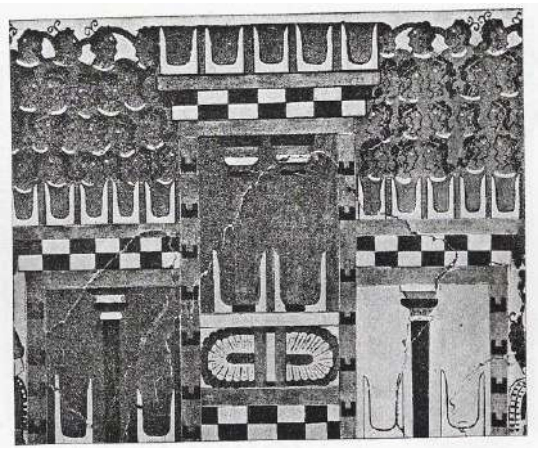
10. Ino deja a Odiseo el velo con que consigue nadar hasta Esqueria y se le aparece "semejante a una pardela", *Od.* 5.337.

11. Atenea, durante la lucha contra los pretendientes, alcanza el techo de la sala "semejante a una golondrina", *Od.* 22.240.

Las aves ocupan un lugar relevante en la iconografía religiosa prehelénica, tanto que Nilsson las consideró como símbolo de la presencia de la divinidad[21]. En Micenas, en las tumbas III y IV del círculo A, Schliemann descubrió pequeñas láminas de oro que representan una estructura tripartita, con una parte central más alta en relación con las dos laterales: cada parte muestra, en su interior y en lo alto, el símbolo de los "cuernos de consagración", y dos aves con las alas desplegadas parecen dominar la estructura, presentándose con dimensiones desproporcionadas; el conjunto de todos estos elementos permite considerar, como veremos en seguida, la misma estructura como un templo y las aves como símbolo de la entidad divina venerada. Nilsson señaló la increíble semejanza entre esta estructura y el templo representado en un fresco del palacio de Cnoso, que confirma una vez más la fuerte identidad formal entre las religiones minoica y micénica[22].

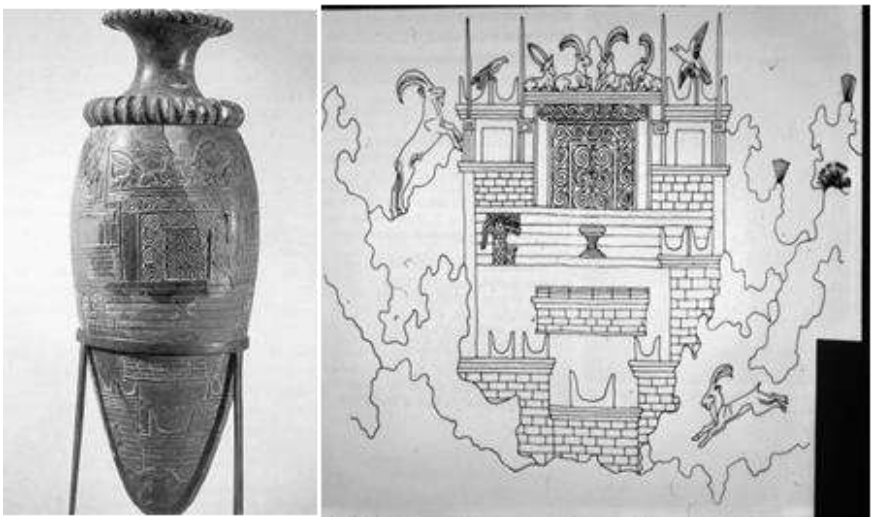
[21] Nilsson 1950: 330.
[22] Nilsson 1950: 173-176

Micenas, lámina del círculo A.



Cnoso, fresco del segundo palacio (restaurado).

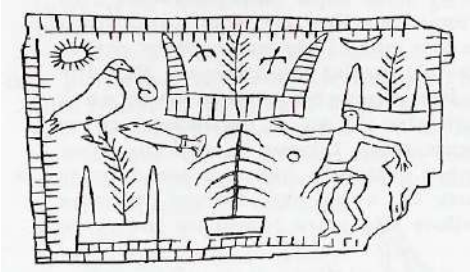
En un ritón del segundo palacio de Zakros, hay representada una estructura parecida, rodeada por elementos de la naturaleza que han llevado a pensar en la representación de un santuario de altura: además de la presencia repetida del símbolo de los "cuernos de consagración", vemos, otra vez, dos aves que se apoyan sobre el mismo símbolo religioso[23].



Zakros, rhyton del segundo palacio (B. Rutkowski, 1986, p. 83, fig. 94).

[23] Rutkowski, 1986: 81.

En la cueva de Psicro (Creta) se ha encontrado una tablilla de bronce donde vemos representado tres veces el símbolo de los "cuernos de consagración" con una rama en medio: una de estas ramas sostiene un ave, cuyas dimensiones son desproporcionadas con respecto a la figura humana representada en la misma escena[24].



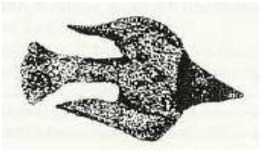
Psicro, tablilla de bronce (M. P. Nilsson, 1950, p. 171, fig. 72).

En numerosos lugares de la isla de Creta se han encontrado ídolos femeninos relacionados con las aves: en el "santuario de las dobles hachas" del palacio de Cnoso se han descubierto, junto a dobles hachas y "cuernos de consagración", varias figuras entre las cuales hay una que presenta los brazos levantados y tiene un ave encima de la cabeza[25]. También en los "santuarios" de Gazi y Karfi se han encontrado ídolos en la misma actitud, con los brazos levantados y aves encima de la cabeza; puesto que estos dos últimos "santuarios" pertenecen al período Subminoico, se trata de importantes testimonios de una continuidad entre religión prehelénica y griega[26].

Ídolo de Cnoso. *Ídolo de Gazi.* *Ídolo de Karfi.*

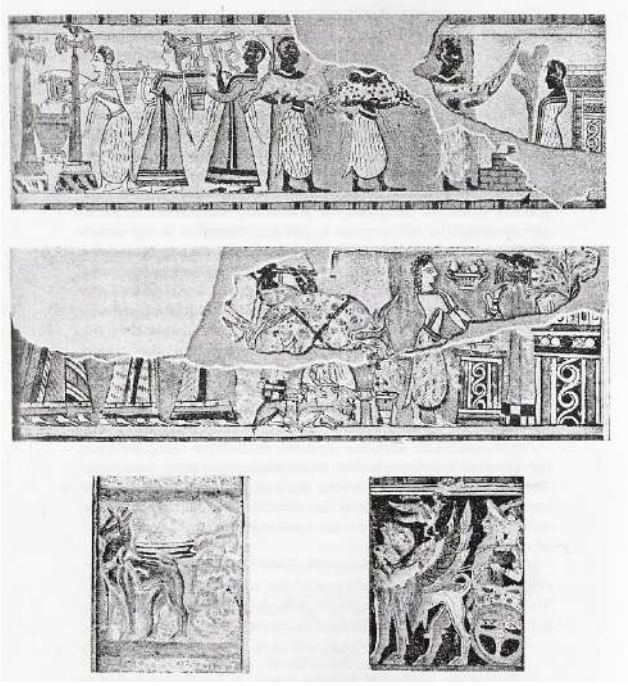
[24] Nilsson 1950: 171.
[25] Nilsson 1950: 78-80
[26] Nilsson 1950: 100-102.

En algunos casos, como en el "santuario" de monte Jouktas, junto a dobles hachas y "cuernos de consagración", se han podido reconocer, entre las numerosas figuras de animales, pequeñas reproducciones de aves en arcilla[27].



Monte Jouktas, figura de ave en arcilla.

En el sarcófago de Hagia Tríada, monumento fundamental para el análisis de la simbología religiosa egea, también se encuentran las aves: en los dos lados largos están representadas sobre dobles hachas, en ambos casos donde se realiza una ofrenda; en uno de los lados cortos, donde se distinguen dos personajes sobre un carro tirado por grifos, un ave capta la atención de las figuras representadas[28].



Sarcófago de Hagia Tríada.

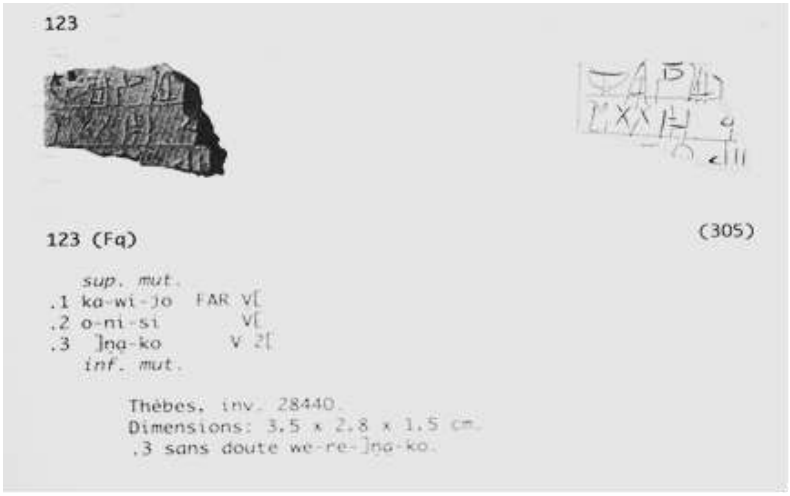
[27] Rutkowski 1986: 87
[28] Nilsson 1950: 426; La Rosa: 1999.

En un sello del segundo palacio de Zakros, vemos el ejemplo más claro del intento de representar a una diosa que se manifiesta metamorfoseándose en ave[29].

Zakros, sello del segundo palacio (*CMS*, II, 7-127).

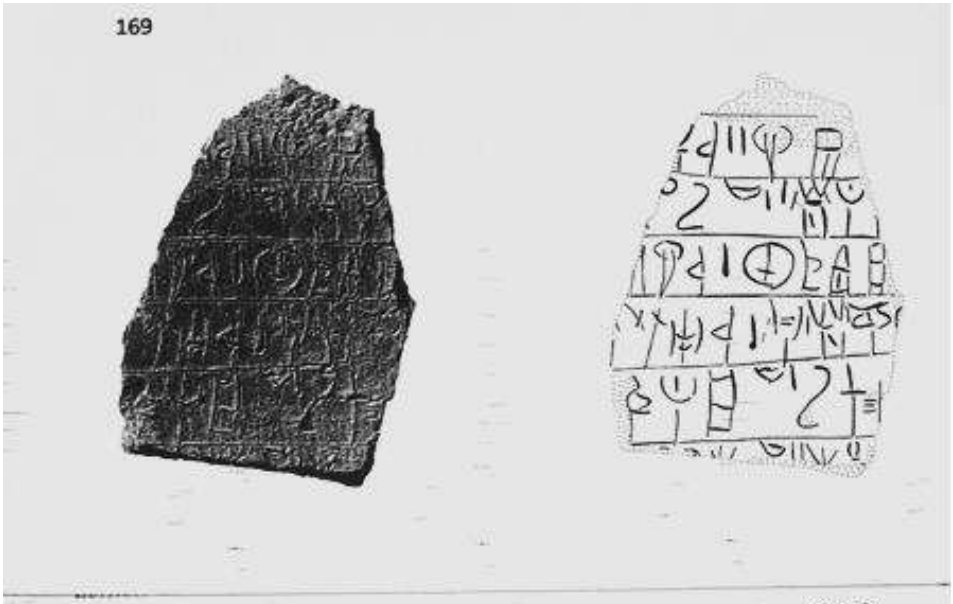
Sin duda, sería un error metodológico crear una asociación automática entre estas evidencias iconográficas, pertenecientes a la edad del bronce egea, y el texto homérico; pero, a la hora de considerar la posibilidad de una real metamorfosis en aves de los dioses homéricos, hay que tener en cuenta los casos analizados en que los héroes reconocen a sus divinidades después de su trasformación. Esto podría significar que, también en Homero, existía una clara asociación entre aves y presencia divina.

Los documentos en Lineal B parecen confirmar la presencia de las aves en la esfera cultual: la forma micénica *o-ni-si*, presente en las tablillas de Tebas Fq 123, 169 y 342, corresponde al griego ὄρνισι, dativo plural de ὄρνις (“ave”)[30].



[29] *Corpus der minoischen und mykenischen Siegel* (*CMS*), II, 7-127.
[30] Aravantinos, Godart, Sacconi 2001: 320.

En Fq 123 las aves reciben una ofrenda de harina, junto a *ka-wi-jo*; el término *ka-wi-jo* está atestiguado también en otras tablillas tebanas (Fq 120, 130, 229, 247, 254 + 255, 258, 261, 276, 342) y se ha relacionado con el griego γαῖα, considerándolo como nombre de un personaje cuya función estuviese relacionada con la tierra[31].



169 (Fq) (305)

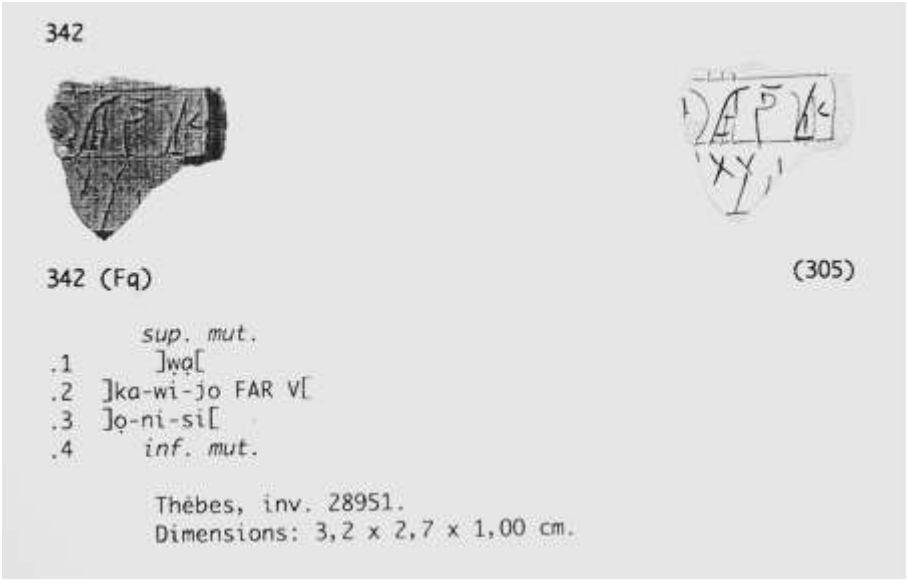
.1]*deest*[
.2 o-po-re-]i V 2 ko-wa[
.3 ko-]ru-we Z 2 ke-re-na[-i
.4 re-]wa-ko V 1 ka-ra-wi-ja[
.5]o-ni-si V 1 a-ke-ne-u[-si
.6]do-re-ja Z 1 we-ro-te[
.7]-i Z 2 i-go-po[
inf. mut.

Thèbes, inv. 28509.
Dimensions: 5,3 x 7,8 x 1,4 cm.

Tablette sur [ ].
.6 *-te* sur [ ].
.7]-o-i pas impossible.

[31] Aravantinos, Godart, Sacconi, 2001: 323.

En Fq 169 resulta extremadamente significativa la presencia de dos destinatarios: *ko-wa* y *ka- ra-wi-ja*. El primer término corresponde al griego Κόρη; el segundo al griego Γραῖα, epíteto de Deméter (la "Madre Tierra"), que remite al mito según el cual la diosa, en busca de su hija Perséfone (Κόρη), llegó a Eleusis disfrazada de vieja[32]. A este epíteto, atestiguado en la misma forma micénica en Fq 207 y 228, se puede reconducir también el término *ka-ra-u-ja*, presente en la tablilla de Micenas Fu 711, que Palmer interpretó como un nombre de divinidad que recibía ofrendas[33]. En la quinta línea, junto a las aves (que reciben una ofrenda de 1,6 litros), se ha reconstruido la forma *a-ke-ne-u-si*: se trata de un dativo plural, presente también en Fq 115, 130, 136, 214, 239, 240, 241, 254 + 255, 284, 305, relacionado con el verbo ἀγνεύω, que significa "purificar"[34]; por tanto se mencionan personajes que remiten a funciones religiosas.



Finalmente, en Fq 342 las aves reciben una ofrenda de harina junto a *ka-wi-jo*, término del que ya se ha hablado a propósito de la tablilla Fq 123.

En definitiva, lo que muestra la iconografía egea se puede relacionar con los textos micénicos y los poemas homéricos. Estos últimos guardan el recuerdo de una etapa cultural que remonta a la edad del bronce, en la cual se asociaba el vuelo de las aves con una manifestación de las divinidades que bajaban del cielo para acercarse a la realidad humana; la glíptica minoica y micénica muestra figuras

[32] Aravantinos, Godart, Sacconi, 2001: 201. Sobre Deméter y Perséfone, vid. en este mismo volumen el capítulo de González González & Simões Rodrigues.

[33] Palmer 1983.

[34] Aravantinos, Godart, Sacconi, 2001: 321.

masculinas y femeninas, representadas en dimensiones reducidas y en suspensión, que parecen bajar del cielo acercándose a diferentes personajes.

Anillo de oro de Micenas (*CMS*, I, 017).

Anillo de oro de Poros (*CMS*, VI, 281)

Anillo de oro de Isopata (*CMS*, II, 3-051).

Anillo de oro de Cidonia (*CMS*, VI, 278)

En las escenas representadas en los sellos egeos los personajes parecen protagonizar, de manera esquemática, particulares actos rituales: contactos con plantas o piedras, procesiones, danzas, ofrendas, pueden considerarse en relación con la manifestación de entidades divinas[35].

Es emblemático lo que muestra el anillo de oro procedente de Micenas (*CMS*, I, 017): en la parte alta están representados el sol y la luna; en la derecha, seis cabezas de animales podrían representar la ejecución de un sacrificio; en la izquierda, una figura femenina establece un contacto con un árbol; en el centro, una procesión se dirige hacia una figura sentada, en cuya mano se reconocen tres ejemplares de *Papaver Somniferum* ("planta del opio"); en suspensión, se distinguen claramente una doble hacha, símbolo cultual[36], y una figura armada, con lanza y es-

35 Cain 2001; Marinatos 2004; Morris, Peatfield 2004.
36 Nilsson 1950: 194.

cudo, que se ha interpretado como representación de una posible "Atenea micénica", relacionando la imagen con la forma en Lineal B *a-ta-na-po-ti-ni-ja*, presente en la tablilla de Cnoso V 52[37].

La presencia del opio representa un elemento extremadamente significativo, ya que reenvía a una alteración de los sentidos por parte de eventuales participantes en un ritual. La prueba más clara de una relación, en el mundo egeo, entre opio y esfera cultual, es el ídolo encontrado en Gazi, en el mismo "santuario" en que se encontraron los ídolos que presentan aves encima de la cabeza: la figura femenina, con seno descubierto y brazos levantados, muestra una cabeza que presenta tres ejemplares de *Papaver Somniferum*, con incisiones que demuestran un conocimiento del método de extracción del opio[38].

Ídolo de Gazi

En el anillo de Micenas examinado, la divinidad se manifiesta como consecuencia de un sacrificio, al que aluden las cabezas de animales y la doble hacha; por

[37] Webster 2014: 44.
[38] Askitopoulou, Ramoutsaki, Konsolaki 2002.

otro lado, hay un contacto con elementos de la naturaleza, y el opio se impone como elemento necesario para provocar el éxtasis que conduce a la visión.

Considerando los datos analizados, hablar de "arqueología del mito" resulta a la vez extremadamente fascinante y complejo. El conjunto de cuentos míticos que han confluido en los poemas homéricos revela sin duda las primeras huellas de un pensamiento especulativo que remonta a las raíces de nuestra cultura occidental; descubrir los datos arqueológicos pertenecientes a la Grecia prehomérica ha permitido investigar sobre los indicios de continuidad entre edad del bronce y edad del hierro, concediendo una importancia fundamental al aspecto histórico-religioso: como enseña Eliade, las culturas del pasado construyen un mito para imponer una realidad eterna al paso del tiempo, haciendo sobrevivir la misma a través de una repetición ritual[39]. Sin embargo, cuando Nilsson publicó la primera edición de su obra monumental *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion* (1927), la introdujo definiendo la materia tratada como "un libro de figuras sin texto"; en 1967, durante el primer congreso internacional de Micenología, Brelich, al exponer sus propias observaciones metodológicas sobre el estudio de la religión micénica, afirmó que, desde que fue descifrado el Lineal B, tenemos un libro de figuras que sigue permaneciendo sin texto y tenemos textos sin figuras[40]: lo que puede parecer un juego de palabras representa, en realidad, una profunda síntesis del problema.

De hecho, antes de que se descifrara la escritura micénica, las únicas fuentes para investigar sobre la religión prehelénica eran de naturaleza arqueológica e iconográfica; después, los textos han devuelto los nombres de las divinidades micénicas, confirmando la hipótesis de un origen micénico de la religión griega. Pero ninguna de las divinidades griegas, aunque reconocible en los nombres en Lineal B, se reconoce claramente en las actitudes o en las características de las figuras micénicas, haciendo arbitrario y erróneo un nexo automático entre imágenes y textos. De ahí la necesidad de tratar los dos tipos de fuentes de manera distinta, para buscar, en un segundo momento, posibles vínculos entre ellas.

Con respecto a las fuentes no textuales, fue necesario establecer unos criterios para reconducir datos arqueológicos e iconográficos a un ámbito cultual, individualizando elementos que permitiesen atribuir un carácter religioso a contextos determinados; lógicamente, resulta difícil admitir la existencia de huellas "claras" de un comportamiento religioso[41]. Como afirmó Fedele, sepultar a los muertos es una costumbre que tiene un fin práctico, porque responde a motivaciones higiénicas; pero, cuando el hombre del Paleolítico empieza a cubrir al muerto, antes de sepultarlo, con pieles de animales, o a dejarle al lado objetos especiales como piedras coloreadas o utensilios, la dimensión utilitaria desaparece para dejar lugar

39 Eliade 1949. Vid., en este mismo volumen, el capítulo de Konstan.
40 Brelich 1968.
41 Casadio 2016.

a la religiosa[42]. A través de la aplicación del mismo principio se ha llegado, con el tiempo, a interpretar ciertos datos, pertenecientes al mundo prehelénico, como huellas de un comportamiento religioso, símbolos sagrados.

3. El sarcófago de Hagia Tríada

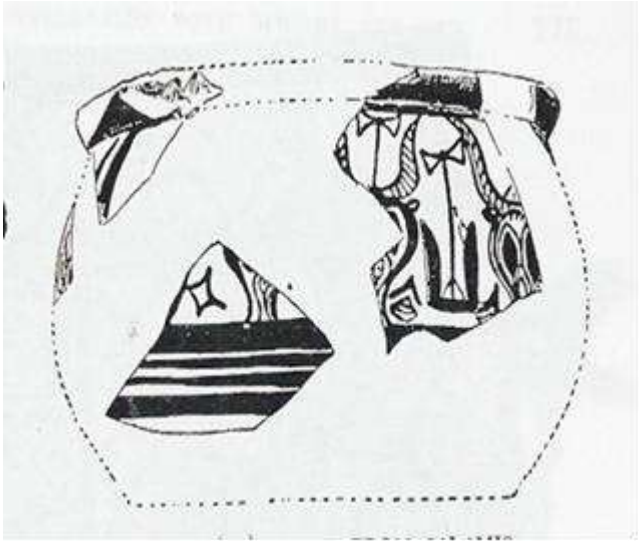
El descubrimiento arqueológico que, sin duda, se impuso como objeto de análisis fundamental para el estudio sobre la religión prehelénica, es el sarcófago pintado de Hagia Tríada. Este sarcófago fue encontrado por Paribeni en junio de 1903, en una tumba que había sido violada antiguamente, junto a unos cuantos elementos de ajuar fúnebre. El análisis estilístico de la decoración pictórica y los pocos elementos de ajuar fúnebre han permitido datar el sarcófago en el período Minoico Tardío[43].

Uno de los lados largos presenta cinco figuras, andando como en procesión: una de ellas toca la flauta, mientras otra, a la cabeza de la procesión, coloca ofrendas encima de un altar que se encuentra delante de otro altar más grande; en el centro de este mismo lado figura un bovino, atado a una mesa, desde cuyo cuello chorrea sangre que cae en un vaso situado en el suelo. Los dos lados cortos muestran prácticamente la misma escena: dos figuras sobre un carro tirado, en un caso, por caballos, y, en el otro, por grifos. El otro lado largo presenta dos figuras que llevan vasos para vaciarlos en un recipiente mayor, acompañadas de una citarista, mientras, en dirección contraria, otras tres figuras llevan ofrendas a un personaje especial, que se distingue por su actitud estática, rígida, y su altura inferior con respecto a las otras figuras; esta figura, por sus particulares características, se ha comparado con las momias egipcias, representadas en la misma actitud rígida, simbolizando al difunto que recibe ofrendas[44].

En la decoración pictórica de este sarcófago hay elementos que, una vez aislados, han permitido individualizar una simbología de la religión prehelénica. De hecho, dominan los símbolos de la doble hacha y de los "cuernos de consagración", representados, los primeros, sujetos por palos, y, los segundos, sobre el altar más grande que hay en el extremo derecho de uno de los dos lados largos. Los "cuernos de consagración" fueron definidos así por Evans, ya que, además de recordar los cuernos bovinos, en medio de ellos se solía poner un símbolo religioso[45]: analizando un fragmento de vaso encontrado en Salamina (en la isla de Chipre), donde están representadas dobles hachas puestas entre "cuernos de consagración" y cuernos de cráneos bovinos, Nilsson vio no sólo la derivación de este símbolo de los cuernos bovinos, sino también la prueba de la asunción de la doble

42 Fedele 1994.
43 La Rosa 1999.
44 Hiller 1999.
45 Evans 1901.

hacha, en el simbolismo religioso prehelénico, como representación del acto del sacrificio. Nilsson comparó este último símbolo con el de la religión cristiana: la cruz, instrumento con el que se dio muerte a Cristo, se ha convertido en objeto de culto, símbolo del mismo dios del cristianismo, tal como la doble hacha, instrumento del sacrificio, ha asumido parecida función simbolizando la presencia divina en un contexto cultual[46].



Fragmentos de vaso de Salamina (Chipre).
(M. P. Nilsson, 1950, p. 169, fig. 70).

Muchas veces el símbolo de la doble hacha se ha encontrado entre los "cuernos de consagración", en contextos tanto arqueológicos como iconográficos: a una de las salas del palacio de Cnoso se le ha dado el nombre de "santuario de las dobles hachas" (ya mencionado anteriormente) porque, en su interior, se han encontrado dos pares de "cuernos de consagración" con un agujero en medio, destinado probablemente a contener el mango de una doble hacha; no es casualidad que, en la misma sala, se haya encontrado una doble hacha de esteatita[47]. En las cuevas cretenses de Psicro y Arcalocori han aparecido numerosas dobles hachas que, por lo exiguo de su peso y dimensiones, no podían tener ninguna función práctica[48].

[46] Nilsson 1950: 169, 186, 218.
[47] Nilsson 1950: 78-80.
[48] Nilsson 1950: 196; Godart: 1996.

Dobles hachas votivas de Arcalocori.

Además, la iconografía egea muestra ejemplos de animales, ramas de árbol o figuras humanas relacionadas con los "cuernos de consagración", y el análisis de estas evidencias permite formular la hipótesis de una función cultual, en el mundo prehelénico, de distintos elementos de la naturaleza. Por tanto, individualizar en símbolos determinados, como la doble hacha o los "cuernos de consagración", una función cultual, ha llevado a considerar como "lugares de culto" cuevas, salas de palacio y, en general, todas las estructuras en las que aquellos se encontraron; y así mismo ha permitido definir como "escenas de culto" todas las representaciones donde estos mismos símbolos estaban presentes, y como "ídolos" o "divinidades" a las figuras asociadas con ellos. De esa forma Nilsson consiguió crear su "libro de figuras sin texto".

Gemas de Vafio (Esparta) y Cidonia (Creta)
(M. P. Nilsson, 1950, p. 146, fig. 53; p. 148, fig. 56

4. Las tablillas micénicas en la investigación histórico-religiosa

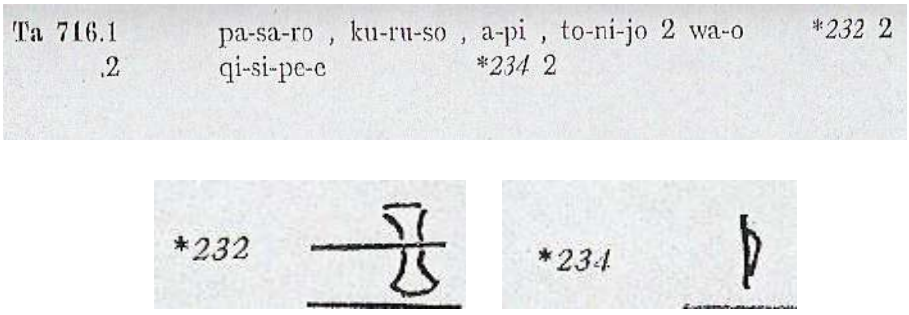
En 1952, dos años después de la segunda edición de la obra monumental de Nilsson, Ventris consiguió descifrar el Lineal B, única escritura egea que se ha conseguido descifrar, demostrando que los micénicos del segundo milenio a. C. hablaban griego. Para entender el rol que se pueda atribuir a las tablillas micénicas en una investigación de carácter histórico-religioso, es fundamental entender la función de estos documentos en la edad del bronce egea. Se han reconocido unánimemente tres escrituras pertenecientes al mundo egeo: Jeroglífico Cretense y Lineal A, pertenecientes a la cultura minoica, y Lineal B, perteneciente a la cultura micénica. La primera que apareció, cronológicamente, fue el Jeroglífico Cretense, cuyas primeras huellas remontan a finales del tercer milenio a. C.; se suele definir así por su semejanza con el Jeroglífico Egipcio, y se ha utilizado para escribir sobre sellos, vasos y otros soportes en arcilla o piedra. Cuando los minoicos empezaron a construir sus primeros palacios, a comienzos del segundo milenio a. C., sintieron la necesidad de crear un sistema para registrar las operaciones de entrada y salida de productos en una lógica de administración contable y utilizaron una nueva escritura, redactando textos en tablillas de arcilla, ordenados en líneas horizontales: así nació el Lineal A. Esta escritura tuvo un rol principalmente administrativo y sirvió de modelo para los micénicos, que copiaron de los minoicos el sistema de administración y, a mediados del siglo XV a. C., los conquistaron. Los textos micénicos, en Lineal B, presentan las mismas características que eran propias de los textos administrativos minoicos, y el hecho de que hoy sea posible analizar estos documentos se debe, exclusivamente, a un casual accidente: el incendio que llegó a destruir los palacios, por circunstancias desconocidas, quemó las tablillas de arcilla que, normalmente, se solían eliminar estacionalmente; así algunos documentos, entrando en contacto con el fuego, se cocieron al punto justo para que se conservaran los signos de la escritura.

Es importante, pues, recordar que no poseemos "textos religiosos" pertenecientes a la edad del bronce egea, ya que los textos administrativos no pueden proporcionar la descripción de un ritual, ni expresar un sentimiento religioso o contar mitos que reflejen particulares características divinas; sin embargo, se generó un gran entusiasmo cuando, en las tablillas micénicas, se empezaron a leer nombres de personajes, destinatarios de productos, que correspondían a los nombres de algunas divinidades griegas[49]: por ejemplo *po-se-da-o-ne* (Posidón), *a-ta-na* (Atenea), *a-re* (Ares), *e-ra* (Hera). En algunos casos, se han encontrado nombres de divinidades ya asociados con los epítetos que tendrán en el primer milenio: en la tablilla de Cnoso Fp 1 se puede leer *di-ka- ta-jo di-we*, donde se reconoce el nombre de Zeus, en dativo, con su epíteto "Dicteo". Parecía posible dar un texto al "libro de figuras" de Nilsson, pero la cuestión se volvió muy compleja,

[49] Stella 1958; Gérard-Rousseau 1968; Rodríguez Adrados 1972.

ya que no coincidía el cuadro ofrecido por la documentación iconográfica con lo que mostraban los textos.

Al ser difícil encontrar una relación clara entre imágenes y textos, resulta fundamental centrar el análisis sobre las prácticas cultuales más que sobre el intento de individualizar particulares figuras divinas: si hemos constatado significativos elementos de continuidad, entre Homero y la edad del bronce egea, con respecto al concepto de epifanía divina, también con respecto a la práctica del sacrificio podemos comprobar esta misma continuidad. Speciale, en su análisis de la tablilla de Pilos Ta 716, ha considerado los datos registrados en ella como testimonios de la preparación de un sacrificio, mostrando una increíble similitud entre las prácticas cultuales micénicas y griegas[50]; los términos del documento se han interpretado así: *pa-sa-ro* = dual de ψάλιον ("cadena"), *ku-ru-so* = dual de χρύσεος ("de oro"), *a-pi to-ni-jo* = dual de un adjetivo compuesto por ἀμφί ("alrededor") y θοίνη ("comida") con sufijo adjetival -ιος (entonces "alrededor de la comida")[51], *wa-o* = dual de un substantivo que se puede entender como el término que indicaba la doble hacha (de hecho resulta seguido por el ideograma que representa esta arma), *qi-si-pe-e* = dual de ξίφος ("puñal", seguido por el ideograma que representa esta arma).



Pues bien, en el libro III de la *Odisea* (vv. 418-463) se describe un sacrificio bovino: Néstor da instrucciones para que se cubran de oro los cuernos del animal, que luego es abatido con un hacha y degollado, para que salga la sangre. Se trata de tres actos que se podían realizar con los objetos descritos en la tablilla de Pilos: las cadenas de oro podían decorar el animal (esto da sentido a la expresión *a-pi to-ni-jo*); la doble hacha y el puñal servían para golpear y degollar. En el

[50] Speciale 1999.
[51] Del Freo: 1990 había interpretado *a-pi to-ni-jo* como ἀμφιτόνιον, "vendaje".

sarcófago de Hagia Tríada se puede asistir al tercer acto del sacrificio: se ha observado cómo la sangre sale del cuello del animal y se vierte en un vaso puesto en el suelo; sin embargo, la presencia de las dobles hachas permite intuir que se ha celebrado el segundo acto, y las aves muestran una participación divina. La arqueología ha confirmado la presencia de esta práctica cultual en el mundo egeo, gracias al análisis de los huesos animales encontrados en distintos santuarios y tumbas[52]

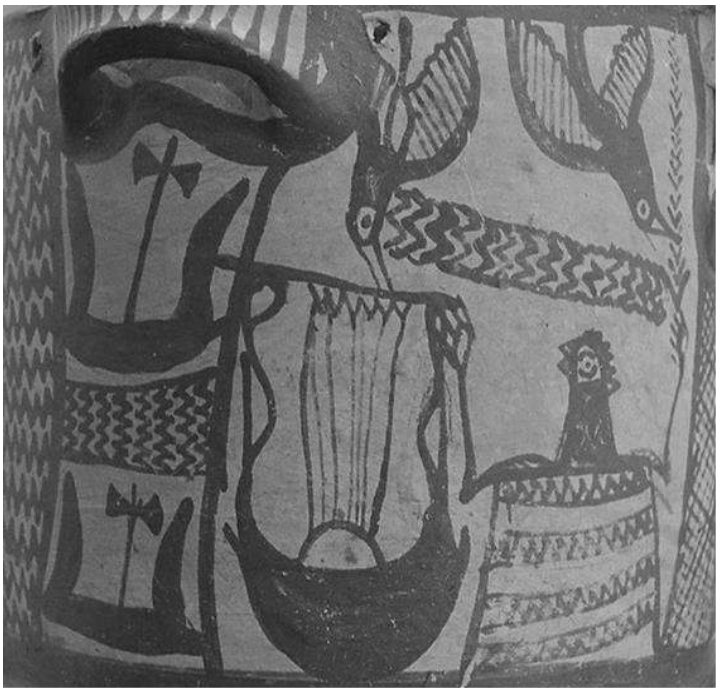
El sacrificio de Néstor es consecuencia directa de la manifestación de Atenea "semejante a un buitre"[53]: la diosa, a través de su metamorfosis en pájaro, revela su propia identidad y Néstor decide preparar el sacrificio bovino para ella, mostrando la directa relación entre acto sacrificial y epifanía divina. El ritual, como observamos en los datos iconográficos pertenecientes a la edad del bronce egea, vuelve a mostrar en Homero su íntima asociación con este elemento zoomórfico que caracteriza la manifestación divina: el concepto mítico-religioso de aparición de la divinidad del cielo impone su continuidad, y el imaginario colectivo sigue atribuyendo un aspecto aviforme a esta característica divina, repitiendo el rito sacrificial para asistir al "eterno retorno" de la misma.

5. ¿UNA LITERATURA DE LA EDAD DEL BRONCE EGEA?

Los datos analizados imponen una última reflexión: ¿es posible que el mundo egeo de la edad del bronce, que utilizó la escritura para registrar sus transacciones, no tuviese su propia literatura mítico-religiosa? Está claro que en la edad del bronce egea existía la figura del aedo: desde el tercer milenio a. C., cuando el arte cicládico se distingue por la creación de sus maravillosas estatuillas, la representación del músico que toca su lira se impone en el imaginario de los artistas egeos. En una píxide del período Minoico Tardío, encontrada en una tumba cerca de Kalami (Creta occidental)[54], observamos la presencia de un personaje con la lira en una mano y una espiga en la otra, al que se acercan dos pájaros, que con el pico tocan el instrumento y el cereal; al lado están presentes dos dobles hachas entre "cuernos de consagración". Es significativo el hecho que, en la tablilla tebana Av 106, perteneciente a la misma serie de documentos en que se ha reconocido la forma micénica *si-to* (que corresponde al epíteto de Deméter Σιτώ, que indica la relación entre la diosa y el trigo), se encuentre la forma *ru-ra-ta-e*[55]: esta forma se puede reconducir al término griego λυριστής ("tocador de lira"), ya que la primera parte del término micénico, *ru-ra*, corresponde al griego λύρα ("lira").

---

52 Lambrinudakis 1981; Hiller, 2001; Hamilakis, Konsolaki, 2004.
53 *Od.* 3.372.
54 Godart 1994.
55 Aravantinos, Godart, Sacconi, 2001: 370.



Píxide de Kalami (particular).

Los cuentos míticos circulaban en la Grecia de la edad del bronce, y resulta difícil aceptar la idea de que, además de una significativa transmisión oral, estos cuentos no se transmitiesen de otra manera, es decir, utilizando la escritura en un soporte más noble que la arcilla propia de la administración contable. De hecho, un pasaje de Plutarco nos permite pensar en esta posibilidad: en su obra *Sobre el genio de Sócrates*, Plutarco menciona un episodio en que figura como protagonista Agesilao, rey de Esparta; estamos en el siglo IV a. C., y Agesilao decide abrir, en Tebas, la supuesta tumba de Alcmena, madre de Heracles.

En la tumba, junto con otros objetos, se encuentra "una tablilla de bronce con caracteres escritos de pasmosa antigüedad. No se pudo descifrar nada, por más que, tras lavar el bronce, los signos estuviesen muy claros. Los caracteres tenían un aspecto a la vez particular y bárbaro, muy parecidos a los que usan los egipcios. Por eso Agesilao, dice, envía copia al rey (de Egipto) pidiéndole que la remita a los sacerdotes para su interpretación"[56].

[56] Plutarco, *Sobre el genio de Sócrates*, 5.577f. Vidal-Naquet 1992: 14.

Por lo visto el faraón, que tenía que ser Nectanebo I, decidió dejar el texto a su sacerdote más culto, Conufi; el sacerdote, después de tres días de trabajo, proporcionó una traducción bastante fantasiosa y genérica, con carácter de profecía. Lógicamente, el sacerdote egipcio no podía traducir el texto, ya que estaba redactado en una escritura desconocida para los egipcios (y, evidentemente, para los griegos del I milenio a. C.); es probable que se tratara de un texto en Lineal B[57]. Esta anécdota nos permite esperar el hallazgo, algún día, de un texto micénico que no estuviese relacionado con aspectos administrativos.

Otras esperanzas, en este sentido, proceden de hallazgos relacionados con un pueblo bastante cercano desde el punto de vista geográfico, cronológico y cultural: hablamos de los hititas, pueblo que se asentó en Anatolia a principios del II milenio a. C. y, poco a poco, consiguió conquistar toda la península, llegando hasta Siria y la isla de Chipre, constituyendo un poderoso imperio que se mantuvo hasta finales del siglo XIII a. C. De los hititas no se supo nada hasta que, en 1906, Winckler consiguió sacar a la luz las ruinas de Hattusa, la capital del imperio hitita. Entre los hallazgos, sin duda lo más significativo fue encontrar una gran cantidad de tablillas de barro cocido (cerca de 13000), inscritas con caracteres cuneiformes. Cuando, en 1915, Hrozný consiguió descifrar el cuneiforme hitita, la comunidad científica pudo darse cuenta de algo sorprendente: los hititas eran un pueblo indoeuropeo; además, entre los textos analizados, no sólo se encontraron documentos de carácter administrativo, sino también textos históricos, legales, escolares y, sobre todo, una inmensa literatura mítico-religiosa.

Entre los textos pertenecientes a esta última categoría, hay uno en particular que merece la pena mencionar: se trata del *Canto de la liberación*, un poema centrado sobre la destrucción de Ebla, hecho ocurrido en 1600 a. C. por obra de hititas y hurritas. El elemento que el poema subraya como razón fundamental para la destrucción de la ciudad sería la negativa, por parte de los eblaítas, a liberar unos prisioneros procedentes de la ciudad de Ikinkali. En el poema se describen asambleas de hombres y asambleas de dioses, y estos últimos intervienen directamente en los acontecimientos humanos, como demuestra magníficamente un diálogo entre Tesub, dios de la tempestad, y Megi, rey de Ebla; dice el dios al rey:

> Si haces una liberación de prisioneros, en Ebla,
> la ciudad del trono, si tú haces una liberación de prisioneros,
> bendeciré vuestras armas con la potencia de un dios.
> Vuestras armas comenzarán a conquistar a vuestros enemigos,
> vuestros cultivos prosperarán gloriosamente.
> Pero si no hacéis la liberación de prisioneros
> para Ebla, la ciudad del trono, / en el término de siete días,
> caeré sobre vosotros, sobre vuestros cuerpos.

[57] Godart 2001: 177.

> Destruiré la ciudad de Ebla, la ciudad del trono.
> Haré que quede como si nunca hubiera existido"[58]

Cuando el consejo de Ebla niegue el consentimiento para la liberación de los prisioneros, el mismo rey tendrá que pedirle perdón al dios:

> Óyeme, Tesub, gran rey de Kummi,
> yo accedería, pero tu ciudad no permite una liberación de esclavos.
> Zazalla, el hijo de Pazzanikarri, no permite una liberación de esclavos.
> Así que Megi intentará purificarlo, intentará liberar Ebla del pecado[59]

Un episodio muestra como protagonista a Allani, la diosa solar de la tierra, que organiza un banquete para seducir a Tesub:

> La diosa solar de la tierra se ciñó el vestido
> y danzó frente a Tesub.
> La diosa solar de la tierra, el cerrojo de la tierra,
> preparó una gran fiesta.
> Mató diez mil vacas para el gran Tesub. Diez mil vacas mató.
> Mató treinta mil ovejas gordas,
> pero los cabritos, corderos y cabras que mató son incontables,
> de tantos como mató.
> Los panaderos tenían sus productos preparados.
> Y llegaron los coperos. Los cocineros cortaron tajadas de los pechos
> de las reses y las sirvieron en cuencos como morteros de grandes.
> Llegó el momento de la comida y Tesub, el rey, se sentó a comer.
> Y la diosa solar de la tierra sentó a los dioses primigenios
> a la derecha de Tesub.
> La diosa solar de la tierra se situó en el lugar debido,
> ante Tesub, como copera.
> Los dedos de sus manos eran largos.
> Cuatro dedos estaban puestos bajo el ritón con figura de animal
> y en el recipiente en el que les daba de beber había un sabor exquisito[60]

El texto se interrumpe, pero es probable que Allani consiga lo que consigue Hera con Zeus en el libro XIV de la *Ilíada* (vv. 186-425): distraer al dios de la tempestad para que no esté pendiente de los acontecimientos humanos. De manera que, en el Mediterráneo de la edad del bronce, circulaban mitemas que se adaptaban magníficamente de una a otra cultura para inmortalizar un acontecimiento histórico imponiendo el elemento mítico al paso del tiempo.

---

58 Bernabé Pajares 2015: 220.
59 Bernabé Pajares 2015: 223.
60 Bernabé Pajares 2015: 219.

En el *Canto de la liberación* encontramos motivos dominantes que volverán a imponerse en los versos homéricos: héroes implicados en una guerra, cuya causa resulta ser la oposición a una liberación (el rapto de Helena equivale a la captura de los prisioneros de Ikinkali); dioses que se muestran extremadamente "humanos", cuyos caprichos generan ayudas o daños hacia uno u otro pueblo; contactos directos y constantes entre realidad humana y divina, puestos en evidencia a través de diálogos que revelan la clara intención, por parte de la entidad divina, de controlar unos acontecimientos cuyos protagonistas, limitados en cuanto seres humanos, sólo consiguen la ilusión de un control que depende de la obtención del favor divino.

Sin duda, el poder de la transmisión oral ha hecho posible que llegaran hasta nosotros una serie de cuentos míticos y, junto con ellos, una serie de iluminadoras descripciones que nos permiten profundizar en el conocimiento de aquellos cambios culturales que caracterizaron el paso de la edad del bronce a la edad del hierro. Paralelamente, no podemos descartar la posibilidad de que, como ocurrió en la cultura hitita, también la cultura micénica haya decidido utilizar su propia escritura no sólo con fines administrativos, sino también para dejar constancia de una literatura mítico-religiosa, extremadamente útil a la hora de legitimar el poder de los gobernantes.

Aunque no se haya todavía encontrado una *"Iliada"* en Lineal B, los datos arqueológicos, iconográficos y textuales pertenecientes a la edad del bronce egea muestran significativos indicios de continuidad, que suponen la existencia de un pensamiento especulativo que, en el segundo milenio a. C., consiguió describir acontecimientos utilizando categorías conceptuales que estarán a la base de la epopeya homérica: esta misma epopeya, aunque siga enriqueciéndose a través de los siglos encontrando nuevos elementos, mantendrá su núcleo originario como magnífico espejo de la sociedad micénica.

BIBLIOGRAFÍA

ARAVANTINOS, Vassilis, GODART, Louis, SACCONI, Anna (2001), *Thèbes. Fouilles de la Cadmée I. Les tablettes en linéaire B de la Odos Pelopidou. Edition et commentaire*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

ASKITOPOULOU, Helen, RAMOUTSAKI, Ioanna A., KONSOLAKI, Eleni (2002), "Archaeological evidence on the use of opium in the Minoan world". *International Congress Series*, 1242, pp. 23-29.

BANNERT, Herbert (1978), "Zur Vogelgestalt der Götter bei Homer". *Wiener Studien*, 12, pp. 29-42.

BERNABÉ PAJARES, Alberto (2015), *Mitos hititas*. Madrid, Akal.

BRELICH, Angelo (1968), "Religione micenea: osservazioni metodologiche", en *Atti e memorie del I congresso internazionale di micenologia (Roma 27/09 - 3/10 1967)*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 919-931.

CAIN, C. D. (2001), "Dancing in the dark: deconstructing a narrative of epiphany on the Isopata ring". *American Journal of Archaeology*, 105, pp. 27-49.

CARTER, Jane B. (1995), "Ancestor cult and the occasion of Homeric performance", en J. B. Carter, S. P. Morris (eds.), *The Ages of Homer: A Tribute to Emily Townsend Vermeule*. Austin, University of Texas Press, pp. 285-312.

CASADIO, Giovanni (2016), "Historicizing and translating religion", en M. Stausberg, S. Engler (eds.), *The Study of Religion*. Oxford, Oxford University Press, pp. 33-51.

CASTLEDEN, Rodney (2005), *Mycenaeans*. Londres, Routledge.

CERVETTI, Gianni, GODART, Louis (1996), *L'oro di Troia. La vera storia del tesoro scoperto da Schliemann*. Turín, Einaudi.

DEL FREO, Maurizio (1990), "Miceneo *a-pi to-ni-jo* e la serie Ta di Pilo". *Studi Micenei ed Egeo-Anatolici*, 28, pp. 287-331.

DIETRICH, Bernard C. (1983), "Divine epiphanies in Homer". *Numen*, 30, pp. 53-79.

DIRLMEIER, Franz (1967), "Die Vogelgestalt homerischer Götter". *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, 2, pp. 5-36.

DOUMAS, Christos G. (1983), *Thera: Pompeii of the Ancient Aegean*. Londres, Thames and Hudson.

ELIADE, Mircea (1949), *Le mythe de l'éternel retour*. París, Gallimard.

ERBSE, Hartmut (1980), "Homerische Götter in Vogelgestalt". *Hermes*, 108, pp. 259-274.

EVANS, Arthur (1901), "The Mycenaean tree and pillar cult". *Journal of Hellenic Studies*, 21, pp. 99-204.

FAUTH, Wolfgang (1975), "Zur Typologie mythischer Metamorphosen in der Homerischen Dichtung". *Poetica*, 7, pp. 235-268.

FEDELE, Francesco (1994), "Religioni della preistoria", en G. Filoramo (ed.), *Storia delle religioni*. Bari, Laterza, vol. I, pp. 15-55.

GÉRARD-ROUSSEAU, Monique (1968), *Les mentions religieuses dans les tablettes mycéniennes*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.

GODART, Louis (1994), "Una rappresentazione di aedo nella Creta del XIV secolo a. C.". *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei*, 391, pp. 191-201.

GODART, Louis (1996), "La bipenne di Arkalochori e la Dea Madre", en E. Acquaro (ed.), *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione*. Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 1161-1169.

GODART, Louis (2001), *L'invenzione della scrittura*. Turín, Einaudi.

HAMILAKIS, Yannis, KONSOLAKI, Eleni (2004), "Pigs for the gods: burnt animal sacrifices as embodied rituals at a Mycenaean sanctuary". *Oxford Journal of Archaeology*, 23/2, pp. 135-151.

HILLER, Stefan (1999), "Egyptian elements on the Hagia Triada sarcophagus". *Aegaeum*, 20, pp. 361-369.

HILLER, Stefan (2001), "Potnia/Potnios Aigon. On the religious aspects of goats in the Aegean Late Bronze Age". *Aegaeum*, 22, pp. 293-304.

KLEIN, Lev S. (1995), "Schliemann à Saint-Pétersbourg". *Dossiers d'Archéologie*, 206, pp. 16-27.

LA ROSA, Vincenzo (1999), "Nuovi dati sulla tomba del sarcofago dipinto di H. Triada", en V. La Rosa, D. Palermo, L. Vagnetti (eds.), *ἐπὶ πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di studi egei dedicato a L. Bernabò Brea e G. Pugliese Carratelli, Roma, 18-20 febbraio 1998*. Roma, Scuola Archeologica Italiana di Atene, pp. 177-188.

LAMBRINUDAKIS, Vassilis (1981), "Remains of the Mycenaean period in the Sanctuary of Apollon Maleatas", en R. Hägg, N. Marinatos (eds.), *Sanctuaries and cults in the Aegean Bronze Age*. Estocolmo, Instituto Sueco en Atenas, pp. 59-65.

LUCE, John V. (1975), *Archäologie auf den Spuren Homers*. Bergisch Gladbach, Luebbe.

MACLAREN, Charles (1822), *A Dissertation on the Topography of the Plain of Troy*. Edimburgo.

MARINATOS, Nanno (2004), "The Character of Minoan Epiphanies". *Illinois Classical Studies*, 29, pp. 25-42.

MORRIS, Christine, PEATFIELD, Alan (2004), "Experiencing ritual: Shamanic elements in Minoan religion", en M. Wedde (ed.), *Celebrations. Sanctuaries and the vestiges of cult activity*. Bergen, Instituto Noruego de Atenas, pp. 35-59.

MORRIS, Sarah P. (1989), "A tale of two cities: the miniature frescoes from Thera and the origins of Greek poetry". *American Journal of Archaeology*, 93, pp. 511-535.

NILSSON, Martin P. (1950), *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Lund, Gleerup.

PALMER, L. Robert (1983), "Studies in Mycenaean Religion", en P. Händel, W. Meid (eds.), *Festschrift für Robert Muth. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 22*, Innsbruck, pp. 283-296.

PALYVOU, Clairy (2005), *Akrotiri, Thera: An Architecture of Affluence 3,500 years old*. Philadelphia, INSTAP Academic Press.

PARRY, Adam (1971) (ed.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford, Clarendon Press.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1972), "Les institutions religieuses mycéniennes". *Minos*, 11, pp. 170-203.

RUTKOWSKI, Bodgan (1986), *The Cult Places of the Aegean*. New Haven, Yale University Press.

SCOTT, William C. (1974), *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Leiden, Brill.

SHERRATT, E. S. (1990), ""Reading the texts": archaeology and the Homeric question". *Antiquity*, 64, pp. 807-824.

SPECIALE, M. S. (1999), "La tavoletta PY Ta 716 e i sacrifici di animali", en V. La Rosa, D. Palermo, L. Vagnetti (eds.), *ἐπὶ πόντον πλαζόμενοι. Simposio italiano di studi egei dedicato a L. Bernabò Brea e G. Pugliese Carratelli, Roma, 18-20 febbraio 1998*. Roma, Scuola Archeologica Italiana di Atene, pp. 291-297.

STELLA, Luigia A. (1958), "La religione greca nei testi micenei". *Numen*, 5, pp. 18-57.

TOZZA, Marcello (2016), *Animales y dioses en la Grecia prehomérica*. Zaragoza, Universidad.

VIDAL-NAQUET, Pierre (1992), *La democracia griega, una nueva visión*, trad. cast. Madrid, Akal.

WEBSTER, Thomas B. L. (2014), *From Mycenae to Homer*. Londres, Routledge.

MITOLOGÍA GRIEGA EN EL CINE

NUNO SIMÕES RODRIGUES
Universidad de Lisboa[1]

Desde sus comienzos el cine usó la Antigüedad como fuente de inspiración para las producciones que, a partir de las innovaciones tecnológicas de los hermanos Lumière en 1896, comenzaron a dar cuerpo a esa nueva forma de arte. Lo cierto es que, contextualizado en una época que asistió a una vuelta a la Antigüedad en la pintura, la escultura y la literatura, especialmente en la novela y en la dramaturgia, el cine no hizo más que seguir la tendencia cultural de ese final del siglo XIX.

Centrándonos en los motivos de la Antigüedad que el cine empleó en sus primeros tiempos, reconocemos tres grandes núcleos temáticos que inspiraron a los pioneros de la dirección cinematográfica. Así, en esas películas iniciales, destacan los temas bíblicos, que no podemos separar de la importancia del cristianismo, ya en su vertiente católica, ya en su vertiente protestante, en la cultura occidental, en Europa y en los Estados Unidos sobre todo[2]. Así como las artes plásticas y la literatura ochocentistas habían usado la Biblia como materia prima de relieve, también el cine revisitó esa fuente como inspiración de algunas de sus primeras creaciones. De ello son ejemplos películas como *The Life of Moses* de J. Stuart Blackton (1909), *Judith of Bethulia* de D. W. Griffith (1913), *The Queen of Sheba* de James Gordon Edwards (1921), *Sodom und Gomorrha – die Legende von Sünde und Strafe* de Mihály Kerész (*aka* Michael Curtiz, 1922) o *The Ten Commandments* de Cecil B. DeMille (1923)[3].

Además, están los temas del protocristianismo, también ellos relacionados con el universo bíblico, naturalmente, pero no solo, visto que el Imperio Romano y la

[1] Este estudio está financiado por Fondos Nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., en el marco de los proyectos CH-ULisboa: UIDB/04311/2020 y UIDP/04311/2020; CECH-UC: UIDB/00196/2020; CEC-ULisboa: UIDB/00019/2020 y UIDP/00019/2020. Orcid.org/0000-0001-6109-4096. Agradezco a mi amiga y colega Marta González la excelente traducción de este capítulo al castellano.

[2] Sobre esta cuestión, vid. Lang 2007: 7-29; Reinhartz 2013, esp. 1-16.

[3] Sobre estas películas, vid. e.g. De España 1997: 33-35, 38-41, 50-51, 55-57; Solomon 2001: 5, 8, 10, 33, 64, 76, 142-145, 149, 156, 161, 171, 181, 203, 220, 229, 232, 241, 299, 331; Lang 2007: 31-77; Christie 2013: 123; Mayer 2013: 95, 98-100, 106; Buchanan 2013: 207, 217-228; Shepherd 2013: 262-274; Rodrigues 2016a; Koosed 2016; Shepherd 2016. Sobre la Biblia en el cine, en general, vid. los estudios reunidos en Burnette-Bletsch 2016; y Reinhartz 2013.

relación entre esa institución histórica y la emergencia del cristianismo es intrínseca a todo el proceso. Los primeros tiempos del cristianismo conocieron un particular éxito en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, como evidencian varias novelas: *The Last Days of Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton (1834), *Fabiola or the Church of the Catacombs* del cardenal Nicholas Wiseman (1854), *Ben-Hur: A Tale of the Christ* de Lew Wallace (1880) y *Quo Vadis* de Henryk Sienckiewicz (1895)[4]. De igual modo, también la pintura de la época trató algunos de estos mismos temas. El hecho es que una narrativa centrada en las primeras comunidades cristianas en una situación de supervivencia ante el poder tiránico de los emperadores romanos, caracterizados como maléficos paganos, tenía elementos no solo suficientes, sino incluso deseables, para el público ochocentista que encontraba en ellos la oportunidad de observarse en fórmulas tipológicas que permitían comparaciones con su propio tiempo[5]. El caso de la novela *Quo Vadis*, que tiene como autor a un polaco, es, en ese sentido, paradigmático, pues el enredo histórico situado en la comunidad cristiana de Roma en tiempos de Nerón funcionaba como imagen de una Polonia ochocentista amenazada por los proyectos expansionistas de Prusia y de la Rusia de esa época. Fue ese mismo éxito el que avivó el interés por el enredo de la novela de Sienckiewicz por parte de los directores de cine. Solo en la primera mitad del siglo XX, la novela polaca conoció tres versiones cinematográficas (de Lucien Nonguet, 1901; de Enrico Guazzoni, 1913; de Georg Jacoby, 1924), producidas en Francia y en Italia[6]. En la misma línea, seguirán otras producciones, como *Gli ultimi giorni di Pompei* de Luigi Maggi (1908), de Eleuterio Rodolfi (1913), de Giovanni Enrico Vidali (1913), de Amleto Palermi (1926) y de Ernest B. Schoedsack (1935); *Ben-Hur* de Fred Niblo (1925) y *The Sign of the Cross* de Cecil B. DeMille (1932)[7].

Por fin, tenemos el mito griego. Menos popular en el cine que los temas bíblicos y los de la historia de la Roma antigua, quizá porque apelaba a un público más erudito y no "mera y medianamente cristianizado", la mitología griega, incluso así, no dejó de tener presencia en los inicios del cine. Películas como *Le retour d'Ulysse* de André Calmettes (1908), *La caduta di Troia* de Giovanni Pastrone y Romano Borgnetto (1911), *L'Odissea* de Francesco Bertolini y Adolfo Padovan (1911), *Helena* de Manfred Noa (1923), *The Private Life of Helen of Troy* de Alexander Korda (1927) y *Daphnis kai Hloi* de Orestis Laskos (1931, con *remake* em 1969, *Daphnis kai Hloi: oi mikroi erastai*) testimonian ese interés[8].

---

4 Sobre la Antigüedad y la novela contemporánea, vid. García Gual 2013; sobre el caso específico de Ben-Hur, vid. Ryan & Shamir 2016.

5 Vid. e.g. Cano Alonso 2014: 15-43.

6 Vid. e.g. Vance 1997: 197-246; Scodel & Bettenworth 2009.

7 Sobre estas películas, vid. De España 1997: 311-319, 330-334, 337-347; Solomon 2001: 4-8, 10-11, 13-14, 21, 33-34, 48-49, 75, 79, 80-82, 174, 177, 203-205, 207, 212-213, 216-217, 220-222, 229, 301, 315, 322-323, 328-329; Rodrigues 2009; Christie 2013: 115-116, 118, 120-124; Scodel 2013.

8 Sobre estas películas, vid. De España 1997: 137-144, 152-153, 414-416; Cano 1999: 138-140; Rodrigues 2012; Malamud 2013. Para una lista más completa de producciones hechas hasta el año 2010,

Esta presencia del mito griego no solo no desapareció de la gran pantalla, sino que acabó por ganar un protagonismo en nuestros días incluso más reseñable que el los dos temas anteriores. En efecto, si los temas de la Biblia y de la Roma antigua tuvieron épocas de apogeo a lo largo del siglo XX, es sobre todo en la segunda mitad de esa misma centuria y en los tiempos actuales cuando la mitología griega y sus héroes han conocido períodos de particular prosperidad. Podemos incluso afirmar que, en el dominio cinematográfico y en lo que a la recepción de la Antigüedad respecta, a medida que el interés por los temas bíblicos y de la historia romana retrocede, parece aumentar el entusiasmo y la popularización de los temas mitológicos griegos.

El *Nachleben* de la mitología griega en el cine se ha definido esencialmente a través de tres fórmulas. En primer lugar, tenemos las adaptaciones intencionales y objetivas, digamos así, de los personajes que conocemos como héroes mitológicos griegos, de los mitos de los que forman parte, o de los ciclos mitológicos en los que se integran. En segundo lugar, hay que referirse a las adaptaciones cinematográficas específicas de obras de la literatura griega que integran el *corpus* mitográfico griego, de los poemas homéricos a la poesía helenística y la recepción latina, pasando por la tragedia ática, naturalmente. En tercer y último lugar, hay que referirse a las reescrituras del mito y las respectivas reformulaciones cinematográficas, así como a la presencia de temas mitológicos griegos en producciones que no siempre están asociadas a, o identificadas con la mitología griega – sobre todo para un público menos atento –, pero que, desde una perspectiva más informada, se revelan de modo más o menos inequívoco herederas de ese patrimonio clásico.

Consideremos ahora estas tres fórmulas y veamos, pues, el modo en el que el mito griego se ha manifestado y ha sido representado en el cine a lo largo de su historia.

1. Héroes y mitos griegos en el Séptimo Arte

Como señalábamos, en una primera categoría de adaptaciones de temas de la mitología griega al cine incluimos las producciones que tuvieron como objetivo llevar a la gran pantalla las narraciones relativas a héroes mitológicos, o divinidades pertenecientes al *corpus* mitológico griego, centrándose esas adaptaciones tanto en las figuras en sí mismas como en los ciclos mítico-literarios en los que se encuadran, sin que haya, incluso así, una preocupación por adaptar una obra literaria por sí misma. Es decir, la preocupación está en los personajes y no en el texto que les da existencia.

Así, en los comienzos del cine, más concretamente en 1897, la compañía Thomas A. Edison, Inc. dirigió *Cupid and Psyche*, un pequeño film de algunos segundos en los que dos bailarinas, las Leander Sisters, interpretan un baile evocando un

vid. Valverde García 2010.

mito de origen griego contado en el siglo II d.C. por Apuleyo en las *Metamorfosis* (Apul. *Met.* 4.28-6.25). El film muestra el espectáculo presentado en los Sutro Baths, complejo público de piscinas de la ciudad norteamericana de San Francisco, que había sido inaugurado en el año anterior, y en el cual una de las bailarinas se presentaba vestida como Cupido (Eros), exhibiendo las icónicas alas del dios adolescente, así como el arco y la flecha que por norma lo caracterizan iconográficamente. La otra bailarina interpretaba a la joven Psique. Vestidas de blanco, las dos muchachas danzan durante algunos segundos, dando cuerpo a las películas típicas de la época: cortas, en blanco y negro y, evidentemente, mudas. A no ser por los elementos iconográficos que se perciben en una de las intérpretes, nada más hay allí que permita contextualizar o dar cuerpo al famoso mito de Eros y Psique. Se trata de una puesta en escena no narrativa, por tanto[9]. Por otro lado, la elección del tema revela el interés que el público de la época tenía en asistir a un espectáculo con estas características, evidentemente. El tema de Eros/Cupido y Psique volverá a ser filmado por Romeo Bosetti, cineasta y actor francés de origen italiano, en 1908 (*L'Amour et Psyche*). A su vez, Léonce Perret (*Bacchus et Cupido*, 1911) y Fred W. Huntley (*The Story of Cupid*, 1914) regresarán al tema de Eros/Cupido, aunque, aparentemente, sin el encuadramiento del mito contado por Apuleyo.

Le tocará a Georges Meliès, cineasta francés que se hizo famoso sobre todo por el film *La voyage dans la lune*, dirigido en 1902 bajo la influencia de las novelas de Julio Verne, el honor de ser el autor de algunas de las primeras películas de temática mitológica griega, producidas entre 1898 y 1910, con una intencionalidad narrativa ya evidente, como se ve por la puesta en escena – especialmente la escenografía y el vestuario –, a pesar de la corta duración de cada película. Son los casos de *Pygmalion et Galatée*, de 1898; *Neptune et Amphitrite* de 1899; *Le tonneau des Danaïdes* y *Les trois bacchantes* de 1900; *Le tonnerre de Jupiter* de 1903; *L'île de Calypso: Ulysse et Polyphème* de 1905; y *Galatée* de 1910[10].

En 2001, Jon Solomon notaba que los dos grandes períodos de producción cinematográfica de tema mitológico griego fueron los años de 1897 a 1918 y de 1953 a 1981[11]. En efecto, la investigación en este ámbito ha demostrado que esos fueron períodos áureos para el tema analizado. Además de las películas ya mencionadas, para el primer intervalo de tiempo considerado podemos todavía encontrar otros títulos dignos de referencia, concretamente: *Venus et Adonis* de Alice Guy (1901), *Le supplice de Tantale* de Ferdinand Zecca (1902), *Le jugement de Paris* de Georges Hatot (1902), *Orfeus og Eurydike* de Peter Elfelt (1906), *Prométhée* e *La légende de Narcisse* de Louis Feuillade (1908), *Oedipe roi* de André Calmettes (1908), *Elettra* e *Fedra* de Oreste Gherardini (1909), *Theseus and the Minotaurus* de John Stuart Blackton (1910), *La légende de Daphnée* y *La*

9 Solomon 2001: 3, 102.
10 Sobre estas películas, vid. Solomon 2001: 3, 102, 327.
11 Solomon 2001: 102.

légende de Midas de Louis Feuillade (1910), *Philémon et Baucis* de Georges Danola (1910), *Ero e Leandro* de Arturo Ambrosio (prod., 1910) y *Antigone* de Mario Caserini (1911)[12]. La lista de títulos reunidos por Valverde García incluye muchos más, mostrando la proliferación de producciones que, como se verifica también, fueron más allá de 1918. Fueron fundamentalmente producciones que se distribuían por Europa, sobre todo en Francia e Italia, y por los EEUU. De un modo general, en estas primeras décadas estas películas mantuvieron algunas características constantes: la corta duración, centrándose en un único aspecto o en momentos puntuales de la "biografía" del héroe tratado; una inversión todavía limitada al nivel de la escenografía y del vestuario, aunque en algunos casos se perciba ya un intento de recreación de ambientes históricamente localizados, en los que no faltan incluso los efectos especiales (vide e.g. *Le tonnerre de Jupiter* de Meliès, de 1903); el carácter mudo de las piezas, inherente a la época de producción y que lleva a una consecuente eliminación de los diálogos y, por tanto, del texto; y la fotografia bicromática (blanco y negro).

Entre 1918 y 1950[13], es un hecho que nos encontramos con una disminución de las producciones de temática mitológica griega en el cine. Para ello debieron concurrir varios factores. Entre ellos, el hecho de que las películas se hubiesen transformado en largometrajes, lo que llevó a la desaparición de las películas monotemáticas teatrales o centradas en una única escena o episodio mitológico y significativamente limitado que caracterizó los inicios del cine. Por otro lado, surgieron las grandes producciones, favorecidas por el desarrollo tecnológico que marcó las décadas en cuestión, especialmente la llegada del sonido, y por la hegemonía del sistema de estudio en Hollywood, que procuraba la maximización del lucro, y de una industria que pasó a apostar por los llamados *blockbusters* y otros géneros no menos populares, como el *film noir*. Durante las décadas de los 20, 30, 40 y 50 del siglo XX, la mitología griega no encajaba en esas expectativas. No obstante, la Antigüedad, y en particular la Antigüedad clásica, no dejó de estar presente en las grandes producciones de esa época. Pero fue sobre todo la Antigüedad romana la que se hizo presente, particularmente usada como metáfora de la política internacional durante la II Gran Guerra y los inicios de la Guerra Fría.

Incluso así, en lo que a la mitología griega respecta, entre 1918 y 1950 hubo producciones cinematográficas significativas. Destacamos *Helena, der Untergang Troias* de Manfred S. Noa (1924), *The Private Life of Helen of Troy* de Alexander Korda (1927), *La regina di Sparta* de Manfred S. Noa (1931), *The Warrior's Husband* de Walter Lang (1933), *Mourning Becomes Electra* de Dudley Nichols

[12] Sobre algunas de estas películas, vid. Elley 1984: 169, 178, 185, 189-191, 199, 200, 203; Christie 2013: 112; Michelakis 2013: 147.

[13] En relación a Jon Solomon, anticipamos la fecha del segundo momento de exaltación cinematográfica de la mitología griega en el cine a 1950, año en que Jean Cocteau dirige su *Orphée*.

(1947)[14]. Por sus características, todas estas películas caben en la categoría de la que estamos tratando, pero pueden también ser integradas en alguna de las categorías que se tratarán enseguida.

En 1950, Jean Cocteau dirige su versión del mito de Orfeo, *Orphée*. Diez años después, el director francés regresa al tema del poeta mítico con *Le testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi* (1960). Junto con *Le sang d'un poète* (1930), estas películas componen aquello a lo que algunos autores llamam la "trilogía órfica" de Cocteau. Al contrario que la mayoría de las producciones hasta ahora mencionadas, las películas de Cocteau se insertan en un género muchas veces designado como "cine de autor", pensado no para un gran público, a la manera de la industria cinematográfica de Hollywood, sino para destinatarios receptivos a una narrativa simbólica, más densa, profunda y menos obvia que las más obvias y populares "aventuras mitológicas". En efecto, el trabajo de Cocteau es en este sentido pionero. Su perspectiva del mito de Orfeo, interpretado por el carismático Jean Marais, del viaje al mundo inferior y de la victoria sobre la muerte (o de la muerte) es, todavía hoy, inigualable y obligatoria para el estudio de la recepción de los mitos clásicos en la cultura contemporánea. Cocteau moderniza el mito y lo reescribe, logrando una obra de arte al nivel de sus creaciones literarias, modernistas y surrealistas. Como bien nota Solomon, Cocteau "uses visual symbols, obscure frases, and subtle touches of artistry to elevate the film from the 'paraphrase of a classical Greek myth' to cinematic poetry"[15]. De hecho, no siempre la narrativa es fácilmente captada por el espectador. El conocimiento profundo de la obra y del tiempo cultural de Cocteau puede ayudar en ese proceso. Pero ni así queda garantizado que las lecturas del mito de Orfeo allí propuestas sean plenamente absorbidas y entendidas. Si no fuera por la ayuda prestada por el propio director se hace difícil, por ejemplo, percibir por qué escoge los espejos como formas de representación de la entrada del Hades[16]. Sin embargo, es también eso lo que hace de la reescritura y de la relectura de Cocteau una ópera prima de la cultura contemporánea.

En aquellas décadas, el tema de Orfeo conoció una especial fortuna. En 1959, también Marcel Camus, otro francés, dirigía *Orfeo Negro*. Se trata de una reescritura del mito de Orfeo, modernizada y localizada ahora en Brasil en un ambiente carnavalesco. En realidad, el film de Camus es una adaptación de la pieza musical escrita originalmente por Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição* (1954), con música compuesta por António Carlos (Tom) Jobim. En la pieza de Vinicius de Moraes, el mito griego es trasladado a las favelas cariocas. Temas como la belleza de la mujer, la obsesión con la muerte, la creencia en el amor absoluto, son los que

[14] Sobre estas películas, vid. Elley 1984: 18, 20, 61, 92, 181, 191, 193; Solomon 2001: 10-11, 103, 267-269, 296, 327; Rodrigues 2012; Michelakis 2013b: 147-148, 151-152, 155, 158-160, 162-163.

[15] Solomon 2001: 125-126.

[16] Solomon 2001: 126.

guían esta relectura del mito. Ciertamente, los mismos estaban ya presentes en el mito griego original, pero ahora son enmarcados en realidades contemporáneas. Orfeo es, en esta versión, un músico de samba negro que vive en una colina de Río de Janeiro y se enamora de la bella Eurídice. Pero el amor entre Orfeo y Eurídice despierta los celos de la antigua pareja de Orfeo, que acaba por desencadenar el final fatídico: la muerte de Eurídice, su búsqueda y la locura del sambista que acaba muerto a manos de su antigua enamorada y de otras mujeres. La estructura de fondo es, por tanto, el mito de Orfeo. El film de Marcel Camus fue reconocido por la crítica, recibiendo la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes, en 1959, así como el Óscar y el Globo de Oro a la mejor película extranjera en 1960.

En 1999, el cineasta brasileño Cacá Diegues rodó un nuevo *Orfeu* (esta vez sin el adjetivo "Negro"). El director afirmó en esa ocasión que se trataba, no de un *remake* de la película de Camus, sino de una nueva adaptación de la pieza de Vinicius de Moraes, esta vez con música de Caetano Veloso. Pero, en esencia, es el mito de Orfeo el que domina la metanarrativa.

La segunda mitad del siglo XX vio también llevadas a la gran pantalla otras narraciones mitológicas centradas sobre todo en las figuras de sus héroes principales. Pero la mayoría de esas adaptaciones emergía de contextos literarios más amplios. Son los casos de *Il tallone de Achille* de Mario Amendola y Ruggero Maccari (1952) y *L'amante di Paride* de Marc Allégret y Edgar G. Ulmer, que se centran en las figuras de Aquiles y de Helena, pero que no pueden ignorar el *corpus* textual en el que se originan, esto es, los poemas homéricos.

Antes de asomarnos a las adaptaciones literarias, sobre las que escribiremos enseguida, debemos recordar uno de los fenómenos de la cultura popular más relevantes del siglo XX en el ámbito del cine, y particularmente significativo para el tema que estamos tratando: el *peplum*. Definir el *peplum* no es una tarea fácil. Pero, en términos generales, podemos afirmar que este género cinematográfico, cuyo nombre deriva de la pieza de vestuario grecorromana[17], tuvo su clímax en las décadas de los 50 y 60 del siglo XX. Eran siempre películas inspiradas en temas de la Antigüedad (bíblica o grecorromana), mayoritariamente de producción europea, sobre todo italiana, y que pretendían imitar las grandes producciones de Hollywood, conocidas por los grandes presupuestos que la industria de los estudios norteamericanos invertía en ellas y que se materializaban en la contratación de estrellas del *main stream* cinematográfico y en las grandes reconstrucciones escénicas, de las que son ejemplo películas como *Samson and Delilah* (USA, 1949) y *The Ten Commandments* (USA, 1956) de Cecil B. DeMille, *Quo Vadis* (USA, 1951) de Mervyn LeRoy, *Cleopatra* (USA, 1963) de Joseph L. Mankiewicz, o incluso *Spartacus* (USA, 1960) de Stanley Kubrick. Los *pepla*, sin embargo, se limitaban a imitar esas

[17] En la bibliografía anglosajona, este género es también conocido como *Sword and Sandal*. Vid. Diak 2018.

grandes producciones, recurriendo a actores muchas veces desconocidos, o conocidos más por sus capacidades físicas que por competencias artísticas, y a escenarios poco realistas, de mala calidad estética y material y de bajo presupuesto. Incluso así, no dejaron de ser un éxito entre un determinado tipo de público, joven y europeo, y hoy son incluso reconocidas como películas de culto al nivel del llamado *Western Spaghetti*[18]. El término *peplum* aparece por primera vez asociado a la cinematografía en 1962, en la revista *Cahiers du Cinéma*, en un artículo de Jacques Siclier titulado, precisamente, "L'âge du péplum"[19]. La fórmula fue inmediatamente adoptada y se sucedieron publicaciones que lo evidencian[20]. Pero la mayoría de estos textos consideraba el género *peplum* un tipo secundario de cine, valorándolo poco y considerándolo incluso como una forma artística inferior. Fue el director italiano Vittorio Cottafavi quien utilizó la expresión "neomitologismo" para clasificar este tipo de películas, al mismo tiempo que les confería una dignidad más allá de lo que el término *peplum* dejaba traslucir[21].

La lista de películas que se incluye en el *peplum* es importante, estando el enredo de muchas de esas producciones construido en torno a temas mitológicos griegos. Así sucede con *La Venere di Cheronea* de V. Tourjansky y F. Cerchio (Italia, 1957), *La regina delle Amazoni* de Vittorio Sala (Italia, 1960), *I giganti degla Tessaglia* de Riccardo Freda (Italia, 1960), *Teseo contro il Minotauro* de Silvio Amadio (Italia, 1960), *Le Baccanti* de Giorgio Ferroni (Italia, 1961), *Atlantis, the Lost Continent* de George Pal (EEUU, 1961), *Arrivano i Titani* de Duccio Tessari (Italia, 1962), *Vulcano, figlio di Giove* de Emimmo Salvi (Italia, 1962), *Marte, dio della guerra* de Marcello Baldi (Italia, 1962), *La leggenda di Enea* de Giorgio Venturini (Italia, 1962), *Perseo, l'invincibile* de Alberto de Martino (Italia, 1963) e *Il leone di Tebe* de Giorgio Ferroni (Italia, 1964)[22]. Pero es sin duda el tema de Heracles el que más atrae a estos directores y a su público. La cantidad y la variedad de películas dedicadas al héroe mitológico clásico es tal que podemos hablar de un auténtico subgénero cinematográfico de neomitología: el herculismo. Así lo demuestran películas como *Le fatiche di Ercole* de Pietro Francisci (Italia, 1958), *Ercole e la regina di Lidia* de Pietro Francisci y Mario Bava (Italia, 1959), *La vendetta di Ercole* de Vittorio Cottafavi (Italia, 1960), *Gli amori di Ercoli* de Carlo Ludovico Bragaglia (Italia, 1960), *Ercole alla conquista di Atlantide* de Vittorio Cottafavi (Italia, 1961), *Ercole al centro della terra* de Mario Bava (Italia, 1961), *La furia di Ercole* de Gianfranco Parolini (Italia, 1962) o *Ercole il conquistatore di*

[18] A este propósito, ténganse en cuenta los *remakes* de Joshua Kennedy, que incluyen algunos *pepla*, como *Theseus and the Minotaur* (2017).

[19] Siclier 1962.

[20] Sobre el *peplum*: Legrand 1963; Bory, Cluny y Brion 1971-1975; Garel 1976; Aziza 2009; Fourcart 2012; Bessières 2016; y el más reciente Diak 2018.

[21] Vid. e.g. la entrevista de V. Cottafavi a M. Mourlet y a P. Agde, en *Présence du Cinéma* 9, dec. 1961. Vid. también Leprohon 1966. Sobre el neomitologismo, vid. Cano 1999: 145-148, y Winkler 2005: 389-390; Saco 2017: 159.

[22] Vid. Cano 1999: 143-144; Solomon 2001: 117-125.

Atlantide de Alfonso Brescia (Italia, 1965). Centrado en el estereotipo del superhéroe/superhombre, en su tipo escultural y sus capacidades físicas, como la fuerza, y psicológicas, como la defensa de la justicia y de las víctimas de la injusticia, Heracles/Hércules se mantiene, incluso hoy, como patrón de un género de cine que tiene en las películas musculadamente hipertrofiadas de Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger y, más recientemente, Dwayne Johnson su más popular expresión[23]. En la edad del *peplum*, sin embargo, Heracles/Hércules fue encarnado por Steve Reeves, un auténtico precursor del prototipo contemporáneo[24]. Y, si algunas de estas películas tuvieron como base los conocidos mitos de los griegos, otras fueron recreaciones completamente originales e incluso inverosímiles, como *Ulisse contro Ercole* de Mario Caiano (Italia, 1962), *Ercole contro Moloch* de Giorgio Ferroni (Italia, 1963), *Ercole sfida Sansone* de Pietro Francisci (Italia, 1963), *Ercole contro i tiranni di Babilonia* de Domenico Paolella (Italia, 1964)[25].

A medio camino entre el *peplum* y el *blockbuster*, se sitúan dos producciones separadas en el tiempo por casi dos décadas, pero con elementos comunes. Se trata de *Jason and the Argonauts* de Don Chaffey (EEUU, 1963) y *Clash of the Titans* de Desmond Davis (EEUU, 1981). Si el primero es, en esencia, una adaptación de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, el segundo es sobre todo una narración creada en torno al mito de Perseo y Andrómeda, pero con elementos tomados de otras tradiciones, griegas y no griegas. En efecto, en esta película podemos encontrar una mezcla de los mitos de Perseo y de Belerofonte, por ejemplo, pero también aspectos de la mitología de las sagas nórdicas, como Kraken, el monstruo marino, o del universo "shakespeariano", del que la figura de Calibo (basada en el Calibán de la *The Tempest* de Shakespeare), un supuesto hijo de Tetis, es ejemplo. *Clash of the Titans* recurre además a un enredo inspirado en rasgos de poesía griegas visibles

---

[23] Sobre el tema del físico masculino hipertrofiado, O'Brien 2014; Alonso, Mastache & Alonso 2013, 41-78. Vid. también Shahabudin 2009; Prieto Arciniega 2010: 75-88. Sobre Heracles en el cine, vid. el conjunto de textos publicados en Augoustakis & Raucci 2018.

[24] En la línea de estas películas, surgieron otras centradas en personajes como Maciste y Urso, variantes de la figura de Heracles/Hércules y que se originaron en el personaje de "Maciste", creado por el poeta Gabriele d'Annunzio para la película *Cabiria*, de Giovanni Pastrone (1914), la cual está, a su vez, inspirada en personajes de la novela *Salammbo* de Gustave Flaubert (1862), y en "Urso", personaje de la novela *Quo Vadis* de Henryk Sienckiewicz (1895). Lo que caracteriza a estos personajes es sobre todo su figura imponente y su fuerza física, unidas a su buen carácter (el gigante bueno). En el cine, Maciste y Urso son subproductos sucedáneos del tema de Heracles/Hércules. Sobre las películas que protagonizan, vid. Lapeña Marchena 2012; Baker 2018. Otro sucedáneo interesante de Heracles/Hércules y más reciente es su alter-ego femenino, Xena. Se trata de un personaje esencialmente televisivo (*Xena: Warrior Princess*, creada por Sam Raimi, John Schulian y R. J. Stewart, EEUU, 1995-2001) y que muchos asocian a un público de tendencia homosexual femenina. Sobre Xena, vide e.g. Strong 2018; Frankel 2018; Potter 2009; Pomeroy 2008: 113-114.

[25] Una lista completa de esta cinematografia puede encontrarse en Lapeña Marchena 2012; vid. también Nisbet 2008: 45-66; Aziza 2008.

en la *Ilíada*, por ejemplo. El tema de la protección de los hijos divinos por parte de sus progenitores es el más evidente.

Uno de los triunfos exhibidos por los productores de *Jason and the Argonauts* en 1963 era el recurso a las tecnologías en aquel momento más avanzadas aplicadas a la cinematografía. Aunque hoy, a casi seis décadas de distancia, nos parezcan algo pueriles, los efectos especiales a cargo de Ray Harryhausen tienen el mérito de llevar a la pantalla lo que hasta entonces pocas veces se había conseguido: el mundo imaginario de los mitos griegos con el motivo de Jasón y la búsqueda del vellocino de oro. Vemos un gigante de bronce, un ejército de esqueletos, un dragón de siete cabezas y un ataque de harpías famélicas filmado en Pesto, en el sur de Italia. En efecto, Harryhausen llevó el cine basado en el mito griego a un nivel hasta entonces nunca visto. Será el mismo técnico, junto con el mismo guionista de *Jason and the Argonauts*, el británico Beverley Cross, quienes crearán las escenas fantásticas de *Clash of the Titans* en 1981. Sin embargo, si la película de 1963 era protagonizada por un conjunto de actores prácticamente desconocidos para el gran público (a excepción, tal vez, de Honor Blackman, que da vida a la diosa Hera, y que al año siguiente sería una *Bondgirl*), la producción de 1981 se caracteriza por ser interpretada por un grupo de estrellas del cine y del teatro británicos y norteamericanos, entre ellas las siguientes: Laurence Olivier (Zeus), Maggie Smith (Tetis), Claire Bloom (Hera), Flora Robson (hechizera estigia/Graya), Burgess Meredith (Amón), Sîan Phillips (Casiopea), Ursula Andress (Afrodita), Judi Bowker (Andrómeda), Tim Piggot-Smith (Talo) y Harry Hamlin (Perseo). Otro de los aspectos que hay que destacar, común a ambas producciones, es la forma en la que el universo olímpico y el mundo de los dioses es representado. Los productores optan por crear un universo paralelo que tiene la capacidad de observar el mundo de los hombres e interferir en él, proponiendo así una solución al problema siempre evidente en la cinematografía que es el de representar metatextualmente el espacio olímpico[26].

El año 2000 marca una nueva era en la recepción de la Antigüedad en el cine, con *Gladiator* de Ridley Scott. Pero es en 2004 cuando la mitología clásica conoce un nuevo impulso con el rodaje de *Troy* por Wolfgang Petersen. Sin embargo, esta película es, sobre todo, una adaptación de los poemas homéricos, de los que trataremos enseguida. Pero no podemos dejar de mencionar la película *Hercules* con la que Disney anticipó esta nueva era, en 1997. Esta película de animación se inscribe en la lista de los llamados "Clásicos Disney", que hasta entonces había sido esencialmente alimentada con relatos extraídos de los *Märchen* tradicionales europeos recogidos por los hermanos Grimm o narrados por Basile, Perrault, o Andersen, entre los siglos XVII y XIX. Con *Hercules*, Disney llevaba la mitología griega al cine de animación *main stream*, alcanzando así a un público hasta entonces alejado

[26] Sobre estas dos películas, vid. Paul 2013: 93-131; Alonso, Mastache & Alonso 2013: 19-40; Blanshard & Shahabudin 2011: 125-145; Solomon 2001: 113-117; Lillo Redonet 1997: 63-92.

de estas materias en términos de cultura *pop*[27]. El argumento de Ron Clements y de John Musker, que también dirigen la película para Disney, no es una adaptación fiel del mito griego, incorporando otros elementos para hacer la historia más atrayente. Uno de los factores que destaca es la aproximación que hace la película al musical y a la historia de *Superman* (afinidad evidente por sí sola, dadas las características de los héroes en cuestión). Pero es innegable la contribución de esta película a la divulgación de temas clásicos, desde la poesía de Hesíodo, presente en la letra de una canción, a la galería mitológica representada (de los dioses olímpicos a las Musas), pasando por la representación de la cultura material (como la cerámica ática, cuyas pinturas influyen en todo el diseño de base de la película).

Más recientemente, con el resurgimiento del cine fantástico, la mitología griega y sus personajes reencontraron el camino hacia la cinematografía, ya a través de la gran pantalla, ya a través de la TV, cuya tecnología de base, la cinematográfica, es esencialmente la misma. Películas concebidas para televisión, como *Jason and the Argonauts* de Nick Willing (EEUU, 2000), *Helen of Troy* de John Kent Harrison (EEUU/RU, 2003) y *Hercules* de Roger Young (EEUU, 2005) contribuyeron significativamente a esa renovación, incluso con la particularidad de seguir más de cerca las fuentes grecolatinas en las que se basan, conjugando las varias versiones disponibles (no siendo, de este modo, adaptaciones estrictas de una única obra literaria). *Helen of Troy*, por ejemplo, recurre a varios textos, desde la tragedia ática y la vida de Teseo de Plutarco, a las tradiciones poéticas tardías, sin olvidar, evidentemente, los poemas homéricos.

De mayor impacto en términos populares, sin embargo, fueron las nuevas versiones cinematográficas del mito de Hércules: *Hercules* de Brett Ratner (EEUU, 2014) y *The Legend of Hercules* de Renny Harlin (EEUU, 2014). En cuanto al argumento, estas relecturas del mito se mueven entre las opciones elegidas por los guionistas, que tienen a su disposición un gran *corpus* de información mitológica. Se mantiene sobre todo el tópico del "superhombre" o del héroe supermusculado que, en el caso de la película de B. Ratner, está representado por un actor particularmente famoso en el género, Dwayne Johnson.

También *Clash of the Titans* de Louis Leterrier (EEUU, 2010), *Wrath of the Titans* de Jonathan Liebesman (EEUU, 2012) e *Immortals* de Tarsem Singh (EEUU, 2011) son síntoma del más reciente neomitologismo en la cinematografía. El primero es un *remake* de la película homónima de 1981. Pero, a pesar de que el tema de base es el mismo, las líneas narrativas no se reducen a las propuestas tres décadas antes. En la nueva versión, Tetis pierde protagonismo y, en su lugar,

[27] Es, sin embargo, justo decir que películas anteriores de Disney habían ya llevado a la gran pantalla temas o personajes de la mitología griega, en concreto, la película *Fantasia* de 1940, con dirección colectiva y producción del propio Walt Disney, que incluyó caballos alados como Pegaso, centauros, sátiros y hasta una representación de Dioniso o Sileno. Vid. Solomon 2001: 101; Blanshard & Shahabudin 2011: 194-215. En este ámbito, la animación televisiva es otro campo para explorar, desde luego recordando la serie *Ulysses 31*. Vid. Miles 2018; Potter 2018.

emerge la figura de Hades, por ejemplo. Por otro lado, se mantienen personajes ajenos al mito griego original, como Calibo y Kraken. A semejanza de la película de 1981, la versión de 2010 hace también uso de la tecnología más avanzada en cuanto a efectos especiales y recurre a estrellas cinematográficas de renombre internacional, como Ralph Fiennes (Hades), Liam Neeson (Zeus) e Sam Worthington (Perseo)[28]. En cuanto al segundo caso, se trata de una especie de secuela de la película anterior, en la que Perseo, después de haber derrotado a Kraken, se ve envuelto en una teomaquia, entre los dioses y los titanes. A pesar de las secuencias de lucha contra monstruos imaginarios, que son siempre momentos potenciales de exhibición tecnológica, a esta película le falta el aliento de la anterior. En cuanto a *Immortals*, lleva a la pantalla a un héroe menos presente en ella a lo largo de la historia del cine: Teseo. Algunas críticas de la película la clasifican como "fantasía épica", ausente en el mito del héroe griego. En efecto, aparecen ahí algunos personajes mitológicos griegos, así como algunos de los temas que encontramos en los *corpora* antiguos. Pero la película está lejos de ser una versión de algún mito griego conocido. Teseo es aquí esencialmente un pretexto narrativo y su nombre, así como el de los personajes a él asociados, como Fedra, son meras referencias para la composición de un enredo completamente original en lo que se refiere a las fuentes antiguas: después de la titanomaquia, un rey de nombre Hiperión busca el arco de Epiro, arma creada por Hades, con la cual podrá liberar a los Titanes y vengarse de los dioses olímpicos. Es entonces cuando, ante la incapacidad de solucionar la situación de otra forma, Zeus elige a un campesino de nombre Teseo para ayudar a los dioses a impedir la liberación de los Titanes y una nueva guerra. Como es evidente, poco o nada de este argumento es originalmente griego[29].

Los más recientes tratamientos de la mitología griega en el cine están relacionados con la adaptación de novelas de la serie "Percy Jackson". Estas adaptaciones se enmarcan en el regreso del cine fantástico y de aventuras que conoció particular éxito en la segunda década del siglo XXI, sobre todo como consecuencia del estreno de la serie de películas de "Harry Potter", también ellas un sucedáneo del éxito de las novelas dedicadas a ese héroe.

Percy Jackson es un personaje de ficción norteamericano, y se inserta en aquello que parece ser la inscripción de la cultura clásica en la herencia patrimonial anglosajona, más específicamente norteamericana, lo que, en realidad, no es un fenómeno reciente. En términos prácticos, este proceso se materializa en la actualización y modernización de los temas mitológicos griegos y su recontextualización en los EEUU, resultando así una forma de parodia del mito griego[30]. Percy Jackson es

---

[28] Sobre esta película, vid. Salzman-Mitchell & Alvares 2018: 97-155.

[29] Sobre esta producción, vid. Salzman-Mitchell & Alvares 2018: 157-180. Sobre Teseo en el cine, Toscano 2018.

[30] Salzman-Mitchell & Alvares 2018: 309-311. El método no es nuevo y puede ser reconocido ya en películas como *The Gorgon* de Terence Fisher (RU, 1964) o *Medusa* de Jorge Ameer (EEUU, 2015), en la que la figura mítica de Medusa reaparece en ambientes contemporáneos.

un joven norteamericano, hijo de una mortal y de un dios olímpico: Posidón. Capaz de leer el griego antiguo y de controlar algunas fuerzas de la naturaleza, el personaje en cuestión es evidentemente el resultado de una tentativa de llevar a la cultura *pop* contemporánea la mitología griega, volviéndola accesible a un público moderno, infantil y juvenil. El creador de este personaje, Rick Riordan, publicó una serie de cinco libros dedicados a él, conocida como *Percy Jackson & the Olympians*[31], que se convirtieron en *best sellers*. En 2010 y en 2013, los dos primeros libros fueron adaptados al cine: *Percy Jackson & the Olympians: the Lightning Thief*, dirigido por Chris Columbus, y *Percy Jackson: Sea of Monsters* de Thor Freundenthal. En la primera película, asistimos a una especie de *agón* entre Zeus y Posidón, en la cima del Empire State Building, en el que el Padre de los dioses acusa al hijo del dios del mar, Percy Jackson, de haber robado el rayo divino. Este es el pretexto para que una galería de personajes mitológicos surja en los EEUU, alineándose, ya como aliados, ya como enemigos del héroe de la película, replicando así la estructura del ciclo troyano, tal como lo conocemos a través de la *Ilíada*. Entre ellos están Pan, Medusa y el Minotauro, por ejemplo. En la segunda película, las aventuras del héroe titular continúan y esta vez es el vellocino de oro el que dirige el enredo. Varios de los temas de las *Argonáuticas* regresan así a la gran pantalla[32].

También recientemente, los canales televisivos de cable y las plataformas de *streaming* han apostado por producciones de series basadas en la mitología griega. *Atlantis*, creada por Johnny Capps, Julian Murphy, Howard Overman y Bethan Jones (RU, 2013-2015), centra la acción en la figura de un joven de nombre Jasón que pasa del mundo contemporáneo al reino de la Atlántida por vía submarina. Allí, Jasón encuentra un reino gobernado por Minos y Pasífae, en el cual se tendrá que enfrentar con diversos personajes de la mitología griega, como Medusa, Heracles, Medea y Ariadna. Los personajes y varias de las situaciones creadas están inspiradas en el *corpus* mitológico griego y tienen algún sentido por la asociación que se hace entre el ambiente cretense, la dinastía minoica y el mito de la Atlántida. Pero los enredos van más allá de lo que las fuentes originales nos cuentan. Recuérdese, además, que la Atlántida es tema recurrente en el cine. *Olympus* es una serie creada por Nick Willing[33] (RU/Canadá, 2015) y se centra en la figura de un Héroe, que responde a ese mismo nombre, y que intenta entender la razón por la que los dioses expulsaron del Olimpo a una serie de hombres y mujeres que se vieron relegados a un mundo inferior que se confunde con el Hades. Personajes como Pandora, Medea, Egeo, Dédalo, Minos y Ariadna aparecen en la pantalla, pero, una vez más, los textos y nombres antiguos son más bien un pretexto para crear ambientes clásicos que propiamente la materia prima de base de los enredos creados.

---

[31] Los libros son: *The Lightning Thief* (2005), *The Sea of Monsters* (2006), *The Titan's Curse* (2007), *The Battle of the Labyrinth* (2008) y *The Last Olympian* (2009).

[32] Sobre las películas de la serie "Percy Jackson", vid. Salzman-Mitchell & Alvares 2018: 307-332.

[33] En 2000 N. Willing había ya estado detrás de *Jason and the Argonauts*.

2. Adaptaciones cinematográficas de la literatura griega de tema mitológico: del texto al metatexto

Además de las representaciones de los héroes y mitos griegos, *lato sensu*, que recordábamos arriba, desde pronto el cine llevó también a su medio adaptaciones de obras literarias integrales, o, al menos, en esencia. En 1905, por ejemplo, Georges Méliès dirigía *L'île de Calypso: Ulysse et le Géant Polyphème*, cortametraje mudo, pero que recurría ya a efectos especiales reseñables para representar episodios de la *Odisea*. En 1908, André Calmettes dirigió *Oedipe roi*, basada en la tragedia de Sófocles[34]. Con esta película se inauguraba, además, una historia relativamente larga y significativa de adaptaciones de la tragedia griega al cine y a la TV. En ese mismo año, A. Calmettes, junto con C. Le Bargy, llevó a escena también un episodio de la *Odisea*, en *Le retour d'Ulysse* (Francia, 1908). Los poemas homéricos continuaron, y continúan, inspirando a los guionistas de cine, en fórmulas más o menos fieles, más o menos integrales de acuerdo con los textos griegos. *La caduta di Troia* de Giuseppe Pastrone y Luigi Romano Borgnetto (Italia, 1911)[35], *L'Odissea* de Giuseppe Di Liguoro, Francesco Bertolini y Adolfo Padovan (Italia, 1911), *Helena, der Untergang Trojas* de Manfred S. Noa (Alemania, 1924)[36], *The Private Life of Helen of Troy* de Alexander Korda (EEUU, 1927), *Ulisse* de Mario Camerini (Italia, 1954), *Helen of Troy* de Robert Wise (EEUU, 1955), *The Odyssey* de Andrei Konchalovsky (EEUU, 1997), *Troy* de Wolfgang Petersen (EEUU, 2003) y *Helen of Troy* de John Kent Harrison (EEUU/RU, 2003) revelan un interés continuo ya por la *Odisea*, ya por la *Ilíada*, hasta, prácticamente, nuestros días[37]. En efecto, a pesar de que, en algunos casos, figuras como Ulises o Helena fueron usadas como elemento provocativo en el título de las películas, son los poemas homéricos los que están en la base de estos argumentos. Adaptaciones televisivas más recientes confirman ese interés: *Odysseus. La vengeance d'Ulysse* de Stéphane Giusti (Francia/Portugal/Italia, 2013), *Troy: the Odyssey* de Tekin Girgin (EEUU, 2017) y *Troy: Fall of a City* de David Farr, Mark Brozel, Owen Harris y John Strickland (RU, 2018). En el caso de esta última adaptación, son visibles las elecciones que reflejan preocupaciones contemporáneas, como la diversidad cultural, el universalismo y la globalización, y la necesidad de llegar a todos los públicos. La inclusión de actores de origen africano o asiático en el elenco, por ejemplo (e.g. David Gyasi como Aquiles, Hakeem Kae-Kazim como Zeus, Alfred Enoch como Eneas,

34 Sobre esta adaptación, vid. Winkler 2009, 122-123.

35 Esta es una de las películas más estudiadas en el ámbito de la relación intertextual Antigüedad/Cine. Vid. e.g. Rodrigues 2012a; Michelakis & Wyke 2013: 114-115, 122, 148, 151, 155, 159-160, 163, 229, 241; Winkler 2015a: 259-260; también sobre Helena de Troya y la Guerra de Troya en general, en el cine, Winkler 2017: 341-365; vid. los estudios reunidos en Winkler 2015b; Krass 2013; Nikoloutsos 2013: 19-72; Winkler 2009: 210-250.

36 Sobre este película, vid. Rodrigues 2012a.

37 Vid. e.g. el que es actualmente el mejor estudio sobre esta cuestión, Paul 2013: 37-92; y también Verreth 2008.

o Shamilla Miller como Atenea), muestra esa tendencia y preocupación[38]. De cualquier modo, estas están entre las mejores adaptaciones que se han hecho de los poemas homéricos al cine, aunque algunas de las anteriores, como el *Ulisse* de Mario Camerini (1954), sean obras de referencia en este ámbito[39].

Hay que señalar también que muchas de estas adaptaciones recurren a textos complementarios a los poemas homéricos, de modo que consiguen construir un enredo al alcance de audiencias menos eruditas y potencialmente incapaces de entender una narración que se les presente *in medias res*, como es característico de la epopeya homérica. Así, hay partes tomadas de la tragedia, por ejemplo, pero también de otras epopeyas, como la *Eneida* de Virgilio, cuyo canto II es particularmente rico en informaciones relativas al mito griego de Toya, muy en especial el episodio conocido como *Ilioupersis*; también de las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna e, incluso, de los *Himnos Homéricos*[40].

Además de los poemas homéricos, también la epopeya helenística de Apolonio de Rodas fue objeto de adaptaciones cinematográficas, como ya hemos señalado. A pesar de centrarse sobre todo en el personaje de Jasón, películas como *I giganti della Tessaglia* (de Riccardo Freda, Italia, 1960), *Jason and the Argonauts* (de Don Chaffey, EEUU, 1963) y *Jason and the Argonauts* (de Nick Willing, EEUU, 2000) son, en esencia, adaptaciones de las *Argonáuticas* de Apolonio, siendo importantes por eso para nuestro estudio. Una parte considerable de las adaptaciones literarias grecolatinas al cine, sin embargo, se asienta en el *corpus* trágico, también él parte sustancial de la materia de la que está hecha la mitología griega.

En efecto, e incluso corriendo el riesgo de no poder adentrarse en la problemática de lo que se ha dado en llamar "teatro filmado" vs. "teatro en modo real", hay que decir que la presencia de la tragedia griega en el cine tiene una larga historia desde los inicios de esta expresión artística[41]. Naturalmente, no podemos ser exhaustivos en un texto de síntesis como el que ahora escribimos, pero no podemos dejar de destacar algunos títulos, directores e incluso protagonistas, que dieron vida a los personajes mítico-trágicos de los griegos. En fechas tan tempranas como 1908, Louis Feuillade dirige *Prométhée*, inspirada en parte en la tragedia homónima de Esquilo. En el año siguiente, el italiano Oreste Gherardini filma *Fedra*, basada, en última instancia, en la pieza homónima de Séneca (que, como sabemos, es de tema griego), o en el *Hipólito* de Eurípides. 1910 es el año en el que el norteamericano John Stuart Blackton rueda su versión de *Electra*, basada en la tragedia de Sófocles

---

38 Rodrigues 2019.

39 Lillo Redonet 1997: 93-125; Alonso, Mastache & Alonso 2013: 101-144.

40 El tema de Troya en el cine está particularmente bien estudiado en los trabajos reunidos por Winkler 2007a. Vid. también Prieto Arciniega 2010: 89-113.

41 Sobre la tragedia griega en el cine, vid. los varios estudios incluidos en Quiroga Puertas 2014, especialmente los ensayos de Romero Mariscal (17-24), Jiménez Justicia (25-33), Valverde García (34-41) y García Amorós (43-51); vid. también Safran 2017; Bertini 1997. Sobre la problemática del teatro filmado/cine, vid. el excelente estudio de Mackinnon 1986 y el más reciente de Michelakis 2013a.

(como revela la inclusión del personaje de Crisótemis), pero también en el *Agamenón* de Esquilo, como se percibe por la presencia de Casandra en el argumento, e incluso en la versión de Strauss. En ese mismo año, el alemán Oskar Messter produce y dirige *Medea*, ciertamente basada en la tragedia euripidea, y el italiano Giuseppe di Liguoro presenta *Edipo re*. También de un italiano, Mario Caserini, es la *Antígona* dirigida en 1911. Así, ya en los principios del cine, por tanto, vemos las piezas tebanas, las tragedias sobre los Atridas y los temas de Medea y de Fedra entre las adaptaciones al cine, lo que se mantendrá durante el siglo XX[42].

De las restantes adaptaciones, sería una ligereza no referirse a las todavía hoy insuperables versiones de Michael Cacoyannis (como es internacionalmente conocido) del mito de los Atridas: *Electra* (Grecia/Francia, 1962), *The Trojan Women* (Grecia/RU/EEUU, 1971) e *Iphigenia* (Grecia, 1977). La trilogía de Cacoyannis es particularmente importante para el tema que se está tratando. Partiendo sobre todo de la versión de Eurípides, en 1962 el director de origen chipriota lleva a la gran pantalla el mito de Electra. La película, de fotografía en blanco y negro, está rodada en griego moderno e *in situ*, en Grecia. En ese mismo año, el Festival Internacional de Cine de Cannes reconoció la calidad de la producción, entregándole el premio al Mejor Guión Adaptado. A pesar de la nominación a Óscar a Mejor Película en Lengua Extranjera, ese premio fue para otra producción. Uno de los logros de la película fue la actuación de la actriz protagonista, la griega Irene Papas. El éxito de *Electra* fue tal que, en 1971, el director decidió adaptar al cine *Las Troyanas*, pero esta vez en lengua inglesa, recurriendo al texto de Eurípides en una traducción de la clasicista Edith Hamilton. En realidad, el director había llevado a escena el texto en Italia, en 1963, con Rod Steiger y Claire Bloom. Esa misma producción se llevó después a Nueva York y París (1965). La guerra era el tema central de la pieza y el mundo vivía entonces conflictos como la Guerra del Vietnam.

La película fue rodada en España y los papeles fueron desempeñados por grandes nombres del teatro y del Séptimo Arte: Katharine Hepburn (Hécuba), Vanessa Redgrave (Andrómaca), Geneviève Bujold (Casandra), Brian Blessed (Taltibio), Patrick Magee (Menelao) e Irene Papas (Helena), que así volvía a ser dirigida por Cacoyannis y contribuía con un trabajo más a su consolidación como la gran actriz de tragedia griega en el cine. En efecto, en 1977, de regreso a Grecia, Cacoyannis filmaba, de nuevo en griego y de nuevo con Papas en el papel principal, *Iphigenia*. El argumento es sobre todo una adaptación de la pieza tardía de Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, a cuyo enredo Cacoyannis hace algunos (ligeros) añadidos o alteraciones. Otro aspecto que hay que destacar es el hecho de que Irene Papas es ahora Clitemnestra, papel que en la película de 1962 fue interpretado por la actriz Aleka Katseli y personaje con el cual Electra se enfrentaba en la primera película. También esta producción fue nominada para premios significativos del universo cinematográfico, entre ellos el Óscar a Mejor Película Extranjera de la

[42] Solomon 2001: 4-5, 260.

Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood y la Palma de Oro de Cannes. Sin embargo, no consiguió ninguno de ellos. La música es de Mikis Theodorakis, otro nombre importante de las artes contemporáneas griegas. De las tres películas, *Iphigenia* es tal vez aquella en la que el papel de los dioses está más presente y es más evidente. En los dos primeros casos, el elemento divino de la tragedia fue prácticamente eliminado. En *Iphigenia*, la figura de Ártemis se presupone en toda la narración y la secuencia final traduce o representa casi una epifanía de la diosa *ex machina*[43].

Como decimos, la trilogía trágica de Cacoyannis consagró a Papas como la gran actriz trágica del cine[44]. Pero estas no fueron las únicas contribuciones de la actriz a la transposición de los mitos griegos al cine. Además de las participaciones en versiones de la *Odisea* (la producción ítalo-canadiense de Franco Rossi, de 1968, en la que interpretó a Penélope, y la norteamericana de Andrey Konchalovsky, de 1977, en la que fue la esclava Anticlea), en 1961 Papas fue Antígona en la película homónima de Yorgos Tzavellas (*Antigone*, Grecia, 1961), que se convirtió en una producción de culto para los amantes del Séptimo Arte. Esta película se basa en la pieza de Sófocles, evidentemente, pero se adapta a un lenguaje cinematográfico, alargando los planos en los que los personajes se mueven y ampliando la percepción que el público tiene de la tragedia original[45].

Es un tema del ciclo tebano el que Pier Paolo Pasolini adaptó al cine en 1967: *Edipo Re*. Con esta adaptación, que lleva a la pantalla la consagrada tragedia de Sófocles, se marca una ruptura en relación con las adaptaciones de tragedias griegas anteriores. Conocido como irreverente e iconoclasta, Pasolini propone una lectura de la tragedia griega asentada en una representación de sabor etnorrealista, a la que contribuyen el vestuario menos convencional, o menos asociado al imaginario grecorromano, los escenarios naturales (e.g. aprovechamiento de ruinas y de espacios también poco clásicos, como son los de Yemen, Irán, Nepal, o Marruecos) y el papel de actores profesionales (como Silvana Mangano, o Alida Valli) mezclado con el de amateurs, o semi-amateurs[46]. Aumenta la importancia del narrador, a veces presente como forma de interpelar al público; la alternancia entre lo moderno y lo antiguo, como modo de actualizar la narración; y la tonalidad arqueológica que contribuye al ambiente neorrealista que aquí se compagina con el

---

43 Solomon 2001: 263-267. El propio Cacoyannis seleccionó una serie de fotografías (*frames*) que consideraba ilustrativas de la aproximación cinematográfica que hizo del mito de Ifigenia y que fueron publicadas en Cacoyannis 2001.

44 Sobre la relación de Cacoyannis y de Papas con la tragedia griega y el cine, McDonald & Winkler 2001.

45 Sobre Antígona en el cine, Iannucci 2005.

46 Se trata de la misma técnica que el director utiliza en otras producciones, como *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Il Decameron* (1971), *I raconti di Canterbury* (1972), *Il fiori delle Mille e Una Notte* (1974) y, claro, *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970) y *Medea* (1969), que constituyen también adaptaciones de la tragedia griega al cine. Otras producciones coetáneas siguen la misma línea de tratamiento, como e.g. *L'Odissea* (1968) y *Le avventure di Enea* de Franco Rossi (1974). Vid. Rodrigues 2019.

neomitologismo. La versión de Pasolini es así distinta de la de Philip Saville, que en 1967 rodó un *Oedipus the King* en una versión más "cinematográficamente clásica" y que contó con las participaciones destacadas de Christopher Plummer (Edipo), Lili Palmer (Yocasta), Donald Sutherland (corifeo) y Orson Welles (Tiresias)[47].

Después de *Edipo Re*, Pasolini volvió todavía dos veces más a la tragedia griega. En 1970, reflexionó sobre la *Orestía* de Esquilo en forma de notas para la dirección de la tragedia griega localizada en África. *Appunti per un'Orestiade Africana* es así también un pretexto para que el director critique el colonialismo europeo y occidental a partir de una confrontación entre una África primitiva, imaginada como eminentemente sencilla, con las sociedades europeas complejas en las que tuvo origen el mito de los Atridas. Lo cierto es, sin embargo, que la película de Pasolini no pasó de una reflexión en forma de documental que nunca llegó a ser propiamente una *Orestía* africana. De mayor impacto fue la versión que el director italiano ofreció de la *Medea* de Eurípides. Esta película tiene, en general, las mismas características de las ya mencionadas. Pero la *Medea* dirigida en 1969 tiene un reclamo llamado Maria Callas como protagonista. En efecto, esta fue la única película de la cantante lírica que, sin embargo, no canta en la película. El film de Pasolini acoge aspectos del mito que van más allá de la tragedia de Eurípides. La primera parte está llena de elementos de la historia de Jasón, esencialmente tomados del poema de Apolonio de Rodas. La segunda parte se centra sobre todo en el mito tal como fue tratado por Eurípides en la tragedia homónima[48].

El otro gran tema mitológico fuertemente enraizado en la tragedia y llevado al cine es el de Fedra. Este es quizá el mitema del *corpus* trágico griego (aparte del de Heracles) más veces adaptado por la cinematografía[49]. El personaje de Fedra había aparecido ya en versiones del mito de Teseo, como *Teseo contro il Minotauro* de Silvio Amadio (Italia, 1960), pero no como personaje central de la narración. Como en las adaptaciones de la tragedia, sea del *Hipólito* de Eurípides, sea de la *Fedra* de Séneca, es la princesa de Creta y su dilema amoroso lo que se convierte en tema de la película. Sin embargo, hay otro aspecto que se debe destacar: es curioso que, al contrario de lo que sucede con las versiones de tragedias antes citadas, el mito de Fedra e Hipólito nunca aparece contextualizado en su época griega original, sino siempre en una versión modernizada de los acontecimientos. Creemos que esto tiene que ver sobre todo con el carácter novelesco del enredo, en el que la historia de amor prohibido entre la madrasta y el hijastro es lo que dirige la acción. Así, si el ciclo de los Atridas o el de los Labdácidas aparecen regularmente en una recreación que sigue el espíritu de la época original, el tema de Fedra es sobre todo

47 Solomon 2001: 260-262. Sobre los Edipos cinematográficos, Winkler 2017: 41-55.

48 Solomon 2001: 269-274. Sobre Eurípides en el cine, vid. McDonald 1983. Sobre Medea en particular, Winkler 2017: 59-98; y los estudios incluidos en Nikoloutsos 2013: 73-136.

49 Sobre esta cuestión, vid. Rodrigues 2012b.

pretexto para enredos recontextualizados en los tiempos actuales, apelando a un carácter más universal e intemporal del tema. Así sucede con la *Phaedra* de Jules Dassin (Francia/Grecia/EEUU, 1972), en la que el director norteamericano lleva la acción a Grecia (isla de Hidra), París y Londres de los años 70 del siglo XX, dándole a la griega Melina Mercouri el papel principal, que interpreta al lado de un carismático Anthony Perkins como versión moderna de Hipólito. En la misma línea, podemos ver la propuesta de Manuel Mur Oti, que en 1956 rueda en España su versión de *Fedra* (basada sobre todo en el texto del hispánico Séneca). Al contrario que la película de Dassin, la de Mur Oti no transcurre en los ambientes lujosos de la alta sociedad europea de posguerra, sino entre las gentes modestas de una aldea de pescadores del levante ibérico, durante la España franquista. Sin embargo, difícilmente podemos considerar una película inferior a la otra.

El tema de Fedra fue asimismo magníficamente aprovechado por el *western* norteamericano, también él una forma de mitología moderna y contemporánea[50]. Volveremos a esta cuestión. Por ahora, hay que decir que otras versiones del mito fueron filmadas con otros títulos y motivos. Así sucedió con la "Fedra" de Eugene O'Neill, recreada en *Desire under the Elms* y llevada al cine por Delbert Mann en 1958; y con *Fedra West*, una recreación de la historia griega, ahora localizada en Durango, en el México ochocentista, en ambiente *western*, de la mano de Joaquín Romero en 1968. El tema se reconoce en otras dos películas, dirigidas por dos de los grandes nombres del Séptimo Arte: *Wild is the Wind*, de George Cukor (1957), y *Tribute to a Bad Man*, de Robert Wise (1956). En este último caso, el personaje estereotipado de Fedra es rebautizado como "Yocasta" y sintomáticamente interpretado por la ya citada Irene Papas[51].

Menos comunes han sido las adaptaciones de la novela grecolatina. La más célebre de todas ellas es la que Federico Fellini hizo del *Satiricón* en 1969. En 1970, Sergio Spina filmó *L'asino d'oro: processo per fatti strani contro Lucius Apuleius citadino* (Italia/Argelia, 1970), película basada en la novela de Apuleyo. La influencia de la película de Fellini es aquí innegable. Pero, en 1963, el director griego Nikos Koundouros adaptó al cine la novela de Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*, cuyos personajes centrales, a pesar de que no se integran propiamente en un ciclo mitológico, no dejan de integrar el *corpus* de los mitos griegos[52]. La película, basada en la historia de amor e inocencia de los dos pastores, tuvo guion del escritor griego Vassilis Vassilikos y recibió el nombre de *Mikres Aphrodites* (Grecia, 1963). Merece un lugar destacado en este estudio, tanto por la belleza bucólica de la película (haciendo justicia al carácter del texto original en el que se basa el

[50] Sobre esta problemática, vid. Rodrigues 2016b; Viganò 1997.

[51] Para un análisis más pormenorizado de estas películas, vid. Rodrigues 2012b. Más recientemente, Irene Papas volvió al cine y a la tragedia ática, en concreto a Eurípides, con *Ecuba. Il Film*, que también dirigió, junto con Giuliana Berlinguer (Italia, 2004).

[52] Nótese e.g. cómo el nombre del joven pastor, "Dafnis", coincide con el de una divindad bucólica tenida por hijo de Hermes. Vid. Teócrito 1.78; Eliano, *Historias Varias* 10.18.

argumento), como por lo curioso de la producción. Pero debemos señalar que esta no fue la primera ni la última incursión de la cinematografía en el universo de la novela griega. En efecto, ya en 1931, el director griego Orestis Laskos estrenó *Dáphnis kai Hloi*, basada en la novela antigua homónima. Esta película tiene la particularidad de ser, según algunos, el primer filme europeo con escenas de desnudo. Después de la producción de 1963, en 1969, Antonio Padrós produjo un cortometraje *Dafnis y Cloe* (España, 1969), remotamente inspirado en la novela antigua. En ese mismo año, Orestis Laskos volvió a la novela de Longo e hizo un *remake* de la película de 1931, *Daphnis kai Hloi: oi mikroi erastai* (Grecia, 1969). En 1976, el español Javier Aguirre rodó *La iniciación en el amor* (España, 1976), película también basada en la novela de Longo, pero con guion del propio director y de Alberto S. Insúa[53]. En 1993, se estrenó *Dafnis i Khloya*, con dirección de Yuri Kuzmenko (Rusia, 1993). Hay también que decir que una de las películas norteamericanos de mayor éxito en 1980, *The Blue Lagoon*, de Randal Kleiser, con Brooke Shields y Christopher Atkins, aunque basada en una novela de 1908 de Henry de Vere Stacpoole, evoca de modo claro el texto del siglo II a.C. atribuido a Longo de Lesbos[54].

Para cerrar este epígrafe, hay que hacer una referencia a una adaptación de un compendio repleto de mitología griega, aunque escrito en latín. Se trata de uno de los textos que más influyó en la cultura europea medieval y moderna. Nos referimos, evidentemente, a las *Metamorfosis* de Ovidio, texto del siglo I d.C. y de donde la mayoría de los autores tardíos recogen información sobre los mitos de origen griego. En 2014 el director francés Christophe Honoré decidió adaptar la epopeya ovidiana al cine como película titulada *Métamorphoses*. El proyecto se tradujo en una bellísima versión del poema latino en la que, a través de la selección de algunos de los mitos allí narrados (Actéon, Ío, Europa, Narciso, Siringe, Orfeo, Baucis y Filemón), el público contemporáneo puede revisitar las narraciones mitológicas antiguas, escenificadas en un ambiente esencialmente bucólico, algo onírico, pero moderno.

3. Versiones indirectas y alusiones a temas mitológicos griegos en el cine

En este último epígrafe, señalamos, destacamos e incluimos versiones indirectas de los mitos griegos, así como algunos títulos cinematográficos en los que se impone el reconocimiento de temas presentes en la mitología helénica[55].

---

53 Aguirre es también el autor de una relectura de *Medea* de Séneca, en *Medea 2* (España, 2006).

54 Como evoca también la novela setecentista de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie* (1787), que a su vez bebe de la novela griega de Longo de Lesbos, *Dafnis y Cloe*.

55 En cierto modo, las versiones que Cocteau presenta de Orfeo se inscriben en esta categoría. Sin embargo, como la recepción del tema por el director es explícita y se centra en un personaje y no propiamente en un texto, decidimos incluirla en el primer epígrafe.

En cuanto a la primera subdivisión, nos referimos sobre todo a adaptaciones al cine de textos u obras literarias por intermediación, esto es, versiones del mito que a su vez son ya adaptaciones, o meras inspiraciones en textos o relatos antiguos. Entre estas, se encuentra, por ejemplo, la *Medea* de Lars von Trier (Dinamarca, 1988), que es esencialmente una versión de un guion escrito para un telefilme por Carl Theodor Dreyer, aunque basado en la pieza de Eurípides[56]; o la *Antigone* de Danièlle Huillet y Jean-Marie Straub (Francia, 1992), que se basa en las versiones que Hölderlin (versión) y Brecht (reescritura) hicieron de la heroína tebana[57].

Otro ejemplo significativo de esta fórmula de adaptación cinematográfica es *Mourning becomes Electra*, que Dudley Nichols llevó al cine en 1947, con los grandes Michael Redgrave y Rosalind Russell, asumiendo la adaptación de la pieza de teatro de Eugene O'Neill (1931). El ambiente es el de la Guerra de Secesión, pero el mitema de base es la *Orestía* de Esquilo, con evidente protagonismo del personaje de Electra[58]. A la misma categoría pertenece *Desire under the Elms*, pieza de teatro también escrita y publicada por Eugene O'Neill en 1924, cuya acción transcurre en Nueva Inglaterra en 1840. Esta vez, la trama se basa en el mito de Fedra e Hipólito, ahora metamorfoseados en las figuras de Abbie Putnam y Eben Cabot. La pieza fue llevada al cine por el ya citado Delbert Mann, en 1958, con Sofía Loren y Anthony Perkins (aquí en su primer "Hipólito") en los principales papeles. Otro caso sobradamente conocido es el de *Pygmalion*, pieza del británico George Bernard Shaw (1913), cuyo enredo se inspira en el mito de Pigmalión y Galatea. El eje narrativo de la obra de Shaw se asienta en la obsesión de un hombre en transformar a una mujer analfabeta en una dama de la sociedad. El argumento corresponde así al mito de Pigmalión, tal como lo contó Ovidio, y que narra la historia de un rey escultor que se enamora de una estatua que acaba transformada en mujer. *Pygmalion* fue adaptada al cine en 1938 por Anthony Asquith, con Leslie Howard y Wendy Hiller. Más tarde, en 1956, la obra fue adaptada a versión musical (de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe), también ella transformada en película, en 1964, con el título de *My Fair Lady*. Esta versión, de George Cukor, que cuenta con las actuaciones de Rex Harrison y Audrey Hepburn, se convertiría en uno de los clásicos del cine, premiada en ese año con el Óscar a la Mejor Película. En la misma línea, *One touch of Venus*, comedia musical escrita para Broadway por S. J.

---

56 Hjort 2017; Molina Zorrilla 2017.

57 Por la forma en que fue tratado el tema, la película de Marc Rothemund y Fred Breinersdorfer, *Sophie Scholl – Die letzten Tage* (Alemania, 2005), podría incluirse en este apartado. La historia de Sophie Scholl, joven resistente antinazi y miembro activista del grupo de Rosa Blanca, juzgada por traición y guillotinada por los nazis en 1943, es aquí contada como si fuese una versión del mito de Antígona.

58 La pieza tuvo una adaptación televisiva en los EEUU en 1978. Otras versiones/relecturas/evocaciones del mito de Electra pueden verse en *Sandra* de Luchino Visconti (Italia, 1965); *Szerelmem, Elektra* de Miklós Jancsó (Hungría, 1974); *O Thiassos* de Theodoros Angelopoulos (Grecia, 1975), *La quietud* de Pablo Trapero (Argentina, 2018) y, más explícitamente, *Elecktra* de Shyamaprasad (India, 2010), que destaca por el hecho de ser una adaptación del mito griego hecha por la prolífica industria cinematográfica india a partir de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Eugene O'Neill.

Perelman y Ogden Nash, fue llevada al cine por William A. Seiter en 1948. La inmortal Ava Gardner protagonizó la obra, dando vida a una historia también ligeramente inspirada en el mito de Pigmalión[59]. La ninfa Galatea del mito, sin embargo, es ahora la propia Afrodita/Venus.

A veces, la mitología griega no se hace presente a través de adaptaciones explícitas y asumidas, sino de otras formas: en temas, tópicos, episodios, personajes; en fin, lo que se ha dado en llamar "tradición clásica", *lato sensu*[60]. Nótese, con todo, que, muchas veces, es necesaria una iniciación más profunda en la cultura griega para que podamos reconocer en estas producciones los mitemas evocados, o los textos clásicos que están en su base. *Chinatown* (de Roman Polanski, EEUU, 1974), por ejemplo, cuenta la historia de un detective que recibe el encargo de una mujer de investigar a su marido, desembocando en revelaciones de naturaleza trágica, como el incesto. Hay, en *Chinatown*, un claro ambiente sofocleo que no fue extraño a la dirección de Polanski[61]. En efecto, el *film noir* también vive de esta técnica. Alfred Hitchcock es otro ejemplo de intertextualidad entre los antiguos y la cinematografía contemporánea. Nótese cómo el argumento de *Vértigo* (EEUU, 1958), por ejemplo, está construido en torno al mito de Orfeo y Eurídice. O cómo el argumento de *The Man who knew too much* (RU, 1934; con *remake* en los EEUU, 1956) no es extraño al tema de Deméter y el rapto de Perséfone por Hades, dioses del mundo inferior, tal como es narrado en el *Himno Homérico a Deméter*[62]. Más recientemente, el *thriller* del griego Yorgos Lanthimos, *The Killing of a Sacred Deer* (EEUU/RU/Irlanda, 2017) vuelve al tema de *Ifigenia en Áulide*, como se percibe por el propio título. La película, sin embargo, no es obvia y solo un iniciado en la cultura clásica, y en la tragedia ática en particular, descubre los elementos que relacionan la historia, que gira en torno a un cirujano y su familia, con el mito de los Atridas, en concreto, con Agamenón, Clitemnestra e Ifigenia. En la misma línea puede ser clasificado *My Son, My Son, what have ye done?* de Werner Herzog (EEUU/Alemania, 2009), en la que el mito de Orestes da sentido a la narrativa.

En la cinematografía portuguesa hay casos claros en este ámbito. En 1988, el director Fernando Lopes estrenó *Matar Saudades*, película que transcurre en la región más al norte de Portugal, donde un hombre, después de haber estado en la guerra colonial y emigrado a Francia, regresa a su aldea donde todo parece haber cambiado. La mujer que dejó en Portugal se prepara para escoger un marido entre varios pretendientes, pero el protagonista no está dispuesto a dejar que eso suceda y regresa de incógnito para vengarse. La película aborda varios problemas existentes en el Portugal de la segunda mitad del siglo XX, como la guerra con las ex-

---

59 Ava Gardner evocará también a Pandora y su mito en *Pandora and the Flying Dutchman*, de Albert Lewin (RU, 1951). Vid. Cano 1999: 140-142.

60 Particularmente importante para esta cuestión es el libro de Cyrino & Safran 2015. Vid. también Voytilla 1999.

61 Gamel 2001.

62 Sobre Hitchcock y la antigüedad clásica, vid. Padilla 2016; Padilla 2019.

colonias africanas y la emigración, sobre todo a Francia y a Alemania. Pero el argumento de base de *Matar Saudades* es la *Odisea*, tal como confirman algunas claves de lectura. Entre ellas, las siguientes: la inclusión de un perro como primer ser vivo que reconoce al protagonista vuelto a casa de incógnito diez años después de su partida; y la historia de Ulises, contada por uno de los personajes, aunque sin nombrar a los caracteres griegos. El recurso a la *Odisea* como tema de base y el uso de claves de lectura no son, por otra parte, extraños en la cinematografía. Recuérdese que *Sommersby*, de Jon Amiel (EEUU, 1993) recurría al mismo tópico en una película ambientada en la guerra civil americana y protagonizada por Richard Gere y Jodie Foster, una especie de Ulises y Penélope americanos[63]. En esa película, es la *Ilíada* la que es mostrada por uno de los personajes y la que proporciona al público la clave de lectura del enredo. Hay que añadir que *Sommersby* es ya un *remake* de la película *Le retour de Martin Guerre* (Francia, 1982), con Gérard Dépardieu y Nathalie Baye.

Todavía en la cinematografía portuguesa, no podemos dejar de mencionar las películas con las que João Canijo homenajeó a la tragedia griega: *Ganhar a Vida* (Portugal, 2001), en la que podemos ver a una especie de Antígona, reencarnada en una emigrante portuguesa en París, que lucha por encontrar justicia para la muerte de un hijo que las autoridades francesas parecen querer ignorar[64]; *Noite Escura* (Portugal, 2004), película con la que Canijo homenajea a Eurípides al usar el tema y estructura de *Ifigenia en Áulide* como base de una historia que ahora transcurre en el Portugal profundo y en el sórdido ambiente de los burdeles y de las mafias de la noche; y *Mal Nascida* (Portugal, 2007), otra historia ambientada en el Portugal interior y rural y con la cual se recrea, esta vez, el ciclo de los Atridas, a través de alter-egos que reencarnan los personajes de Electra, Clitemnestra, Egisto y Orestes[65].

El *western*, que, como señalábamos, es en sí mismo una forma de mitología contemporánea para la cultura norteamericana – y por eso particularmente apetecible para la industria de Hollywood –, hace justicia a ese epíteto y más de una vez recurrió a la mitología clásica, la griega sobre todo, como fuente de inspiración[66]. Varios son los casos en los que esa característica es perceptible. Ya nos hemos referido a las producciones que recuperan el tema de Fedra, pero hay más. *The Furies* de Anthony Mann (EEUU, 1950), por ejemplo, cuenta la historia de un hombre poderoso y de su hija, que alimentó por su padre un afecto "jungiano". Todo se complica el día en el que el padre decide traer al rancho

63 Sobre Penélope en el cine, vid. los estudios en Nikoloutsos 2013: 139-161; Winkler 2013; Pomeroy 2008: 61-93.

64 Sobre esta película, vid. Rodrigues 2017a.

65 Ya en 1988, João Canijo había evocado el tema de Electra en *Filha da Mãe*, película que funciona como una especie de parodia del mito grego. Sobre Canijo y la Antigüedad clásica, vid. Rodrigues 2015; Rodrigues 2017b.

66 Sobre esta cuestión, vid. Rodrigues 2016b.

llamado *The Furies* a una madrastra, haciendo estallar de ese modo sentimientos hasta entonces latentes y que conducirán a la tragedia. Evidentemente, el nombre del rancho y de la película es en sí mismo factor de intertextualidad de la película con la tragedia de Esquilo. Pero es la trama, en la cual se entrevén las figuras de Electra, Agamenón y Clitemnestra, lo que confirma esa relación. *The Searchers*, un clásico de John Ford con John Wayne y Natalie Wood (1956) cuenta la historia de un grupo de hombres que va en busca de una muchacha raptada por indios para encontrarla viviendo completamente adaptada entre sus raptores. Como se sugiere, el argumento de *The Searchers* converge con el mito de Helena de Troya, tomando elementos, ya de la *Ilíada*, ya de la *Odisea*[67]. *The Magnificent Seven* de John Sturges (1960) tiene como base de su argumento otra tragedia de Esquilo: *Siete contra Tebas*. Se trata de uno de los *westerns* más célebres de siempre y tuvo eco en la cinematografía internacional, con la versión del japonés Akira Kurosawa: *Shichinin no Samurai* (*Los Siete Samuráis*). Esta película acabó superando la producción americana original, al transformarse en una obra de culto para un público restringido. El éxito de *The Magnificent Seven*, sin embargo, no se quedó en esa influencia, dando origen a secuelas y a series televisivas que culminaron en el *remake* de 2016, con el mismo nombre, dirigido por Antoine Fuqua. En esta versión, los signos de los tiempos vuelven a manifestarse y los Siete Magníficos son ahora una galería de actores de diferentes etnias y orígenes que evocan el universalismo y la globalización.

Más recientemente, *Space Cowboys* de Clint Eastwood (EEUU, 2000) funde el género *western* con la ciencia ficción y coloca el espíritu *cowboy* en el espacio[68]. La película cuenta la historia de un militar norteamericano que está apartado de su vocación militar a causa de una dolencia grave. Cuando, años más tarde, el ejército vuelve a necesitar de sus servicios, le envían una embajada oficial para convencerlo de ayudar al gobierno y a la nación. La trama que está en la base de este argumento es, como fácilmente se percibe, el *Filoctetes* de Sófocles, trasponiéndose así a la pantalla una versión de aquel personaje del ciclo troyano. Ni el llamado *spaghetti-western*, una especie de serie B de las películas de *cowboys*, producidas sobre todo en Italia durante los años 60 del siglo XX, se resistió a los argumentos mitológicos griegos. *Il pistolero dell'Ave Maria*, película de Ferdinando Baldi (Italia, 1969), cuenta la historia de un pistolero que regresa a casa, quince años después de haber huido de ella con una nodriza, para vengar la muerte del padre a manos de la madre y de su amante. En su misión, el pistolero cuenta con el apoyo y la ayuda de la hermana y de un amigo de infancia. En este argumento se entrevén las figuras de Agamenón, Clitemnestra, Egisto, Pílades, Electra y, claro, Orestes. *Il pistolero dell'Ave Maria* es así el ciclo de los Atridas transformado en *western*.

---

67 Winkler 2001 se refiere también a la presencia de elementos trágicos en esta película.

68 Cabe señalar que también la ciencia ficción está repleta de temas de la mitología clásica. A este propósito, Rogers & Stevens 2015.

En una línea completamente diferente del *peplum* del siglo XX, se inscribe la aproximación que el brasileño Ricardo Elias hace al mito de Heracles en *12 Trabalhos* (Brasil, 2006). En esta película se cuenta la historia de un muchacho afrodescendiente que, después de dejar una institución para jóvenes, intenta encontrar empleo y ganarse la vida de forma honesta como mozo de recados. Sin embargo, para mantener el trabajo, el joven Heracles (así se llama el personaje) se verá obligado a afrontar una serie de desafíos que se corresponden con los trabajos del héroe mitológico.

También la comedia cinematográfica se rindió a la mitología griega importando relatos y personajes para sus enredos. Algunas de esas comedias hicieron historia, como *Down to Earth* de Alexander Hall (EEUU, 1947), en la que la bellísima Rita Hayworth interpreta a la musa de la danza, Terpsícore, que desciende a la tierra para intervenir en una producción de Broadway[69]. Hace menos tiempo, fue Woody Allen quien dedicó también su atención a la cultura clásica y a la mitología griega con *Mighty Aphrodite* (EEUU, 1995). En esta película, referencias explícitas al mito de Edipo y a la tragedia griega se intercalan con un enredo paralelo, situado en el Nueva York de fines del siglo XX y en el que un periodista neoyorquino de origen judío, interpretado por el propio Allen, vive obsesionado por saber quién es la madre de su hijo adoptivo. A pesar de que la tragedia griega es la inspiración de esta película, es la comedia *a la Woody Allen* la que dirige el argumento. *Mighty Aphrodite* es así una parodia brillante y un homenaje al drama griego antiguo[70]. En 2000, los hermanos Joel y Ethan Coen dirigieron *O Brother, where art thou?*, una comedia ambientada en el Mississipi de 1937, durante la Gran Depresión, por tanto. La película cuenta la historia de la fuga de tres condenados y del viaje que emprenden, que funciona como una sátira de la *Odisea*[71].

Hay que destacar también episodios, secuencias, escenas, apuntes o temas visibles en películas y que, a pesar del aparente distanciamiento del *corpus* clásico, están claramente influidas por la mitología griega. Desde luego podríamos evocar la célebre escena de *Suddenly, last Summer* de Joseph L. Mankiewicz (EEUU, 1960), en la que el personaje de Catherine Holly (Elisabeth Taylor) recuerda con ayuda del psiquiatra la muerte de su primo Sebastian Venable. A un público avisado, la descripción hecha por el personaje evoca las muertes de Orfeo, o de Penteo, a manos de las Bacantes. Está claro que el argumento que está en la base de la película es la pieza homónima de Tennessee Williams, aquí adaptada por Gore Vidal, pero es indiscutible que la escena vista en el cine no solo evoca el mito griego, como recuerda el texto de *Las Bacantes*, sino más concretamente el episodio en que Ágave, con la ayuda de Cadmo, sale de un estado de trance a través de un

[69] En 1952, la misma actriz protagonizó *Affair in Trinidad*, película de Vincent Sherman que evoca el mito y la figura de Calipso.

[70] Winkler 2009: 146-147; Foka 2017.

[71] Leão 2001; Paul 2013: 85-92.

método al que podríamos llamar psicoterapéutico (Eur. *Bacc.* 1500-1675)[72]. En la película del español Alejandro Amenábar, *The Others* (España, 2001), la revelación de la muerte de los niños a manos de la propia madre (Nicole Kidman), hace pensar en el mito de Medea. Más recientes son los casos de la serie cinematográfica *Matrix*, en la que varias figuras mitológicas griegas son evocadas, entre ellas Hades y Perséfone (*The Matrix Reloaded* y *The Matrix Revolutions* de Las Wachowskis, EEUU, 2003). La catábasis es, por otra parte, un elemento fundamental en las películas de la serie[73]. Es también una catábasis y una búsqueda de la salvación y rescate de un alma muerta, a la manera griega, lo que vemos en *Pay the Ghost* de Uli Edel (EEUU, 2015). Un padre no duda en descender al mundo inferior y traer de nuevo a la vida, de entre los muertos, al hijo desaparecido. También en un ambiente de *horror gothic movie* se desarrolla la acción que econtramos en *Crimson Peak*, película del mismo año que la anterior, dirigida por Guillermo del Toro y en la que se cuenta la historia de una joven norteamericana que se casa con un inglés y se muda a la mansión de su marido, en Europa. Ahí, la joven recién casada conoce a la cuñada, Lucille, que alimenta una pasión incestuosa por el hermano y hace crecer el ambiente fantasmagórico de la casa familiar. Los secretos en torno a la familia atormentan a la joven americana. Lo cierto es que Lucille y su hermano mataron a la madre de ambos. Varios de los elementos de la película remiten al mito de Electra, desde el asesinato de la madre a manos de los hijos, en la bañera, hasta el nombre "Lucille", evocación sutil, pero objetiva de la relación con el personaje griego[74]. Por vía indirecta, llegan también las amazonas, transformadas en personajes fundamentales para la biografía de Diana, también conocida como *Wonder Woman* (de Patty Jenkins, EEUU, 2017). Nótese que este argumento, sin embargo, nace en los *comics* y llega al cine por vía de su adaptación a ese *medium*[75].

Finalmente, en adaptaciones, o recreaciones históricas, es también visible la presencia de contenidos mitológicos, como el momento en el que Máximo, el personaje central de *Gladiator* (de Ridley Scott, EEUU, 2000), lucha en la arena contra un gladiador vestido de Minotauro, homenaje intermetatextual del director británico a Federico Fellini, a través de una escena del *Fellini-Satyricon* (Italia, 1969). A su vez, esta escena es un añadido a la novela de Petronio, pero que recupera evidentemente la figura y el episodio central del mito de Teseo. Más explícita, en términos de recurso a elementos mitológicos, es la secuencia de *Alexander* (de Oliver Stone, EEUU/RU/Francia/Italia/Alemania, 2004), en la que el personaje principal, todavía niño (Connor Paolo), baja a una caverna, haciendo, por tanto, una

72 Sobre este problema, Devereux 1970.

73 Holtsmark 2001.

74 Del latín *lux* ("luz"), posible traducción del griego *electron* ("ámbar" y, de ahí, "amarelo" o "luz amarela"). Vid. otros casos en Tovar Paz 2006.

75 Específicamente dedicado a las Amazonas es la película de Terence Young, *Le guerriere dal seno nudo*, un *peplum* italiano de 1973, en el que los personajes centrales son Antíope, Oritia, Pentesilea y Melanipa.

catábasis iniciática de la mano de su padre, Filipo II de Macedonia (Val Kilmer). Allí, el padre imparte a su hijo, a través de diseños hechos sobre las paredes, una auténtica lección de mitología griega, presentándole, entre otros, personajes como Edipo y Medea, mostrándole así cuáles son las bases de su (y, por consiguiente, nuestra) cultura[76].

4. En síntesis

La presentación que aquí hemos hecho no pretende ser exhaustiva y este texto no ha sido pensado como análisis de fondo de ningún caso especial de la presencia de la mitología griega en el cine. El objetivo ha sido presentar una síntesis de lo que se ha hecho en ese ámbito desde el inicio del cine, cuáles han sido las tendencias generales y las posibilidades de trabajo en este campo. En efecto, la lista es mucho más extensa y los análisis pueden ser más profundos y reflexivos. Dejamos algunas pistas para que eso se haga.

Queda, sin embargo, demostrada, nos parece, la riqueza que la mitología griega ha representado para el cine, así como la prolijidad con la que cineastas y directores la han aprovechado de diversas formas, al servicio de varias ideas sobre el arte. De las producciones más evidentes, que pretenden sobre todo llevar al cine los vetustos mitos griegos, a las adaptaciones más o menos fieles de los textos antiguos, al uso de tópicos, motivos y mitemas griegos, todo se puede encontrar en el cine.

5. *The Odyssey* de Andrei Konchalovsky (1997) – Un estudio de caso.

The Odyssey, de A. Konchalovsky, es una adaptación cinematográfica del poema homérico para TV, exhibida en forma de miniserie y dirigida por Francis Ford Coppola, con argumento de Chris Solimine y del propio director. La miniserie se estrenó en el canal norteamericano NBC, el 18 de mayo de 1997. Parte del equipo que estuvo en el origen de esta producción fue el mismo que llevó a la pequeña pantalla *Gulliver's Travels* (1996) y *Merlin* (1998).

En 1997, esta *Odisea* era la más cara producción televisiva hasta entonces realizada, con un presupuesto de 32 millones de dólares. Cuatro meses de rodaje, en Turquía, Malta, Grecia, además de los EEUU y Reino Unido, un caballo de madera y veinte trirremes de tamaño natural valoradas en 250.000 dólares, un estanque mayor que un estadio de fútbol, equipamientos militares griegos, efectos especiales sofisticados, centenares de figurantes e inversión en *design* y composición gráfica

[76] Platt 2010. Con una estética semejante a producciones como *Clash of the Titans* (2010) o *Wrath of the Titans* (2012), en las que se recurre a tecnología 3D, las películas *300* de Zack Snyder (2006) e *300: Rise of an Empire* de Noam Murro (2014) tienen reminiscencias del universo mitológico griego, a pesar de que los temas que se tratan son históricos y no mitológicos (las batallas de Termópilas y de Salamina). Vid. e.g. la forma sobrehumana en que Jerjes, rey de los Persas, es retratado.

de criaturas por parte de *The Creature Shop* de Jim Henson justificaron ese presupuesto.

Fue también todo este aparato el que hizo que, la noche del estreno, la emisión fuese récord de audiencia en los EEUU, con más de 55 millones de telespectadores, lo que dice mucho sobre el interés que la mitología griega continúa suscitando en el público contemporáneo. Es de notar que parte del éxito de esta producción se debió también a la agresiva y exhaustiva máquina publicitaria que precedió al mes de la presentación en América del Norte. Otras opiniones, sin embargo, destacan también el hecho de que vivimos en una época de analfabetismo literario-cultural generalizado, asociado a una cultura popular excesivamente concentrada en el metatexto, la imagen y la tecnología, pero que, en contrapartida, acaba por ser vehículo de divulgación de grandes obras de arte, dando una nueva vitalidad a la literatura. Desde esta perspectiva, una producción rica en aparato tecnológico habría contribuido también a la buena recepción en el público.

Objetivamente, sin embargo, esta producción confirma una vez más que, no pocas veces, grandes obras de la literatura dan lugar a películas mediocres (siendo lo contrario igualmente verdadero). La razón parece estar en el hecho de que cuando una película pretende ser fiel a la calidad del texto original, tiende a quedar demasiado atada a las palabras, dando poca libertad de creación artística al director. De ahí que lo contrario también sea válido.

En relación con esta versión de la *Odisea*, hay quien la considera una obra para las masas, pero también para los niños, lo que podría no ser propiamente un elogio. Tal vez la participación de Jim Henson justifique esta afirmación. Es justo señalar, con todo, que se debe a este creador y productor, junto con Anthony Minghella, una de las más extraordinarias versiones cinematográficas de los mitos griegos: *The Story Teller: Greek Myths* (EEUU, 1991). A la manera de los trabajos de Henson, esta película, dividida en cuatro partes, mezcla actores humanos con títeres, teniendo como resultado extraordinarias versiones fílmicas de los mitos de Teseo y el Minotauro, Perseo y la Gorgona, Orfeo y Eurídice y Dédalo e Ícaro.

Al atender a la propuesta de Konchalovsky, nos encontramos con sentimientos paradójicos. Y es que si, por un lado, Homero es bastante cinematográfico, por otro es difícil recrear en imagen la genialidad de los poemas, la altura de las palabras, siempre con la sensación de quedar por debajo del espíritu de las epopeyas y de la grandeza del Poeta. Se añade el hecho de que se hace casi inviable establecer comparaciones con otras versiones cinematográficas de la epopeya homérica, especialmente el *Ulisse* de M. Camerini (1954), con Kirk Douglas como protagonista y que es tal vez la adaptación mejor conseguida de la *Odisea* hecha hasta hoy.

Señalamos algunos de los aspectos que consideramos negativa o positivamente relevantes en esta producción. El principal problema de Coppola está, en nuestra opinión, en el *casting*, totalmente *miscasted* (con alguna que otra honrosa excepción), y no tanto en el nivel de la tecnología utilizada, de la investigación realizada

o de la recreación de ambientes. Al contrario, estos nos parecen aspectos positivos que hay que destacar. Entre los actores peor escogidos, no podemos dejar de referirnos a Bernardette Peters, una Circe poco conseguida, por ser una actriz que parece poco versátil en registros que no sean cómicos o musicales; Isabella Rossellini, poco convincente como Atenea – la verdad es que Rossellini parece salida de un anuncio de una conocida marca de cosméticos; Geraldine Chaplin, demasiado rígida como Euriclea; Vanessa Williams, una Calipso apasionada, pero con una dosis pasolini-felliniana excesiva y poco creíble como ninfa-afro, lo que impide al público olvidar su protagonismo como Miss América, en 1984; y Freddy Douglas, que interpreta a un Hermes excesivamente parecido al ángel de culto homoerótico de la conocida película de culto de Roger Vadim, *Barbarella* (Francia/Italia, 1968).

Entre los actores mejor escogidos y con un desempeño más convincente en la adaptación de los personajes de la epopeya homérica, consideramos a Armand Assant, a pesar de que su Ulises se despega poco del Napoleón que interpretó en la miniserie de 1987; y a Greta Scacchi, que, como Penélope, hace mejor su papel en la segunda parte que en la primera, tal vez por el hecho de que la edad de la actriz sea ya excesiva para el papel que interpreta en las primeras secuencias.

Todavía en el nivel de las interpretaciones, la honra queda a salvo por la veterana del cine de tema mitológico, Irene Papas. Como Anticlea, Papas es la más convincente de las intérpretes. La forma como interpreta la escena de espera junto a la ventana, por ejemplo, es soberbia. Inmóvil y silenciosa, la actriz expresa toda la nostalgia implícita en el momento, todo aquello que el *nóstos* de Ulises implica.

Hay que decir también una palabra sobre el prematuramente fallecido Nicholas Clay, que tuvo como Menelao una de sus últimas representaciones. A pesar de la reconocida calidad de Clay como actor, la composición física de su personaje en esta película, que recuerda a un *koûros* arcaico, es plásticamente poco creíble. Tal vez esta producción sea así ejemplo de que un *casting* "superestrellado" no siempre funciona y puede, incluso, ser particularmente contraproducente.

La película tiene otros aspectos particularmente negativos. Al contrario que Homero, que comienza la narración a la manera épica y clásica (inaugurando esa característica poética en la cultura occidental), i.e., *in medias res*, la película opta por ayudar al público, contando la historia en el orden "correcto": abre con una escena caótica, que desemboca en el nacimiento de Telémaco (un parto inusitadamente auxiliado por el propio Ulises), y la narración evoluciona hasta la reorganización de Ítaca. Se trata, pues, de una ayuda a los espectadores, guiándolos de modo que se entienda el desencadenamiento de la Guerra de Troya, la ausencia de Ulises y el regreso del héroe. Pero no es propiamente esa la elección que consideramos peor en esta *Odisea*. Hay otras.

A pesar de ser antropomorfos, tal como el poema homérico los define desde el origen, los dioses se mueven entre la caricatura (e.g. Eolo, cuyo acento es excesivo

y ridículamente norteamericano) y la fantasía de tipo Disney, al mismo tiempo homoerótica (e.g. Hermes, que se presenta como una mezcla del hada Campanilla de la película *Peter Pan* y un icono *gay*). Nótese, además, cómo el diálogo entre Hermes y Ulises, en el momento de la entrega de la planta *moly*, es claramente homoerótico.

Reconocemos que, de un modo general, la composición y reconstrucción de los ambientes es bastante positiva, como muestra el caso de la recreación del *oîkos* de Ulises y otros aspectos de la cultura material retratados en esta producción. Pero también en este aspecto hay excepciones, como Esparta, por ejemplo, que se presenta al espectador como demasiado minoica y poco micénica, o dórica, como sería de esperar. También el *mégaron* de Ulises es igualmente de tonalidad cretense, así como las columnas que decoran la casa del héroe. Y el ambiente de Esqueria parece persa, si no asirio. La reina Areté (en esta película sin nombre) parece haber sido calcada directamente de la estatua egipcia de Nofret. Y, curiosamente, la reina de los feacios permanece muda en toda la película, en antagonismo claro con el protagonismo que de forma pertinente le reconocemos en la *Odisea* (*Od.* 7). El palacio de Circe tiene una extraña forma egipcia, cuando en la hermenéutica de Circe nada apunta en esa dirección. Una eventual recreación del ambiente de los lotófagos sería lo apropiado para ese escenario, pero estos personajes están ausentes de la producción. Por otro lado, para Circe, lo adecuado sería atribuirle una tonalidad itálica, algo que es ignorado. Y también poco conseguida está la isla de Calipso, de sabor etnográfico, enigmáticamente colocada en un escenario que parece salido de una película de Fellini o de Pasolini, en las cascadas de Pamukkale, en Turquía. Curiosamente también, la localización de Ogigia apunta más a Ocidente que al Oriente mediterráneo.

Los grandes temas épicos, más concretamente homéricos, como la hospitalidad, o el banquete, la dignificación del héroe y la exaltación de la genealogía, se diluyen por completo en la película, lo que, por otra parte, no es de extrañar, dada la complejidad para "escenificar" la mayoría de ellos. Igualmente ausente está el problema de la necesidad del casamiento de Penélope, tal como Homero lo formula, lo que se vuelve todavía más problemático si tenemos en cuenta el hecho de que este es un tema central en el poema.

Otro aspecto que hay que anotar es el hecho de que Aquiles aparece sin una armadura que destaque, cuando ese es uno de los grandes temas homéricos. La armadura del guerrero pierde totalmente, además, su valor en esta producción. Incluso así, la ausencia de la armadura en Aquiles podrá ser pertinente, y hasta inteligente en términos de opción narrativa, por simbolizar el rechazo del héroe a combatir por los aqueos tras ser obligado a entregar a Briseida a Agamenón.

En cuanto a la economía del argumento, se plantean otras cuestiones: ¿qué sucede con Patroclo?, ¿qué sentido tiene que sea Héctor quien desafía a Aquiles a combatir?, ¿no se supone que Aquiles arrastraba el cuerpo de Héctor frente a las

murallas?, ¿qué les sucedió a los hijos de Laocoonte?, ¿y a Méntor?, ¿y a Helena?, ¿y a los doce barcos de Ulises?, ¿y a la flota aquea que fue a buscarlo a Ítaca?, ¿dónde están los otros cíclopes?, ¿y dónde están las sirenas, los lotófagos, los lestrigones y las vacas del Sol, todas ellas criaturas de gran potencial en las manos del *design* Henson?, ¿y por qué no se refiere a la mortaja de Laertes, otro dato estructurante de la narración homérica?, ¿no se suponía que la *moly* era una flor blanca de raíz negra? En la película, es una hierba groseramente arrancada. Es evidente que algunas de estas cuestiones responden a opciones narrativas por parte del director. Pero no dejan de ser elecciones con implicaciones significativas en el producto final, más cuando se trata de una adaptación de un texto como la *Odisea*. A este propósito, hay que decir también que, cuando se compara con la *Eneida*, el episodio de Laocoonte incluido en la película es muy poco dramático, llegando incluso a alcanzar lo ridículo. Añádase además que se trata de un infra aprovechamiento "*know how* Henson", que aquí desilusiona por completo[77].

Otros detalles, aunque más irrelevantes, no coinciden totalmente con lo que leemos en el poema (e.g. la muerte de Elpenor), o están compuestos de una forma poco adecuada al supuesto, dramáticamente inverosímiles, como sucede con los compañeros marineros de Ulises que, a pesar de haber pasado en el mar por lo menos diez años, aparecen bien afeitados y poco tostados por el sol[78].

Está claro que el texto no tiene que ser metatextualmente transformado en imagen *ipsis uerbis*, pero algunos de estos episodios, como el de las sirenas (oportunidad excelente, pero perdida, para desmitificar la idea de que las sirenas griegas son mujeres con cola de pez), serían seguramente los episodios más apropiados para la creatividad cinematográfica y sensibles al impacto del símbolo. Sin embargo, esos episodios se omiten. Podría pensarse que existe la intención de centrarse en los aspectos humanos del poema, pero el hecho es que la diégesis narrativa a la que asistimos hace inviable esa hipótesis al mostrar a Eolo, o Hermes, por ejemplo.

Otras faltas de adecuación se ven, por ejemplo, en la excesiva, incluso inusitada, importancia dada a Ulises en algunas secuencias. Por ejemplo, en la de la arenga junto a las murallas de Toya, cuando el protagonismo deberían tenerlo Menelao o Agamenón, y que solo se justifica por el hecho de que la película tiene como objetivo el protagonismo del héroe de la *Odisea* y de ningún otro.

Como no podía dejar de suceder, son visibles en esta producción varias influencias "cecilbedemilleanas", que se dejan sentir sobre todo en el nivel de la cinematografía. Las encontramos en las escenas de la entrada del caballo de Troya, de la recogida de los vientos por Eolo, que se asemeja a la columna de fuego de *The Ten Commandments* de 1956, y del enfrentamiento entre Ulises y Posidón, algo semejante a la de la zarza ardiente protagonizada por Moisés y Yavé, en el Monte Horeb, también presente en la película norteamericana de 1956.

---

77 Vid. a propósito la película ya mencionada *Jim Henson's The Storyteller – Greek Myths* (1991).

78 Detalle ya notado por Paglia 1997: 166-197.

Episodios particularmente fallidos de esta producción son, en cuanto al asunto que estamos tratando, el de Eolo, a pesar de los efectos especiales utilizados; el de Circe, sobre todo por la elección de la actriz para interpretar a la hechicera; y el de Nausícaa y Esqueria, en el que las figuras femeninas son totalmente anuladas, cuando son precisamente ellas la parte central del episodio en el poema homérico, con lo que gran parte del interés del episodio queda eliminado.

Pero hay también que señalar los detalles positivos en esta producción. Entre los episodios conseguidos, consideramos el del Cíclope, cuya escenificación y cinematografía sugiere los conocidos frescos odiseicos del Esquilino; el de la Catábasis, a pesar de la androginia de Tiresias, del fuego excesivamente virgiliano y dantesco, y, por consiguiente, "cristiano", y del ambiente egipcio del lugar; el de Escila y Caribdis, a pesar de las innegables reminiscencias de la película de Ridley Scott, *Alien* (1979), y sus secuelas; y el de Calipso, a pesar de que el ambiente utópico-paradisíaco descrito por Homero se diluye y desaparece para dar lugar a las cascadas calcáreas de Turquia.

The Odyssey de Konchalovsky consiguió ganar un premio en la categoría de "Outstanding Directing for a Miniseries or a Special"*.

*Este capítulo ha sido traducido por Marta González González

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Juan José; MASTACHE, Enrique A. y ALONSO, Jorge (2013), *La Antigua Grecia en el Cine*. Madrid, T&B Editores.

AUGOUSTAKIS, Antony & RAUCCI, Stacie eds. (2018), *Epic Heroes on Screen*. Edimburgo, Edinburgh University Press.

AZIZA, Claude (2008), *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée*. París, Les Belles Lettres.

AZIZA, Claude (2009), *Le peplum, un mauvais genre*. París, Klincksieck.

BAKER, Djoymi (2018), "Hercules: Transmedia Superhero Mythology", en N. Diak, ed., *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since the 1990s*. Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers, pp. 44-62.

BERTINI, Ferruccio int. (1997), *Il Mito classico e il Cinema*. Génova, D.AR.FI.CL.ET.

BESSIÈRES, Vivien (2016), *Le péplum,et après? L'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains*. París, Classiques Garnier.

BLANSHARD, Alastair J. L. & SHAHABUDIN, Kim (2011), *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*. Londres-Nueva York, Bloomsbury.

BORY, Jean-Louis; CLUNY, Claude Michel; BRION, Patrick (1971-1975), "Le Péplum". *Cinéastes*, 2, pp. 245-256.

BUCHANAN, Judith (2013), "Judith's vampish virtue and its double market appeal", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 205-228.

BURNETTE-BLETSCH, Rhonda, ed. (2016), *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film*. Basilea-Berlín, Walter de Gruyter.

CACOYANNIS, Michael (2001), "*Iphigeneia*: a Visual Essay", en M. M. Winkler, ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, Oxford University Press, pp. 102-117.

CANO ALONSO, Pedro Luis (2014), *Cine de Romanos*. Madrid, Centro de Lingüística Aplicada ATENEA.

CANO ALONSO, Pedro Luis (1999), "Aspectos de mitología griega en el cine", en F. J. Casadesús i Bordoy, coord., *La Mitología: II Curs de pensament i cultura clássica*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 132-151.

CHRISTIE, Ian (2013), "Ancient Rome in London: classical subjects in the forefront of cinema's expansion after 1910", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 109-124.

CYRINO, Monica S. & SAFRAN, Meredith E. (2015), *Classical Myth on Screen*. Nueva York, Palgrave MacMillan.

DE ESPAÑA, Rafael (1997), *El Peplum. La Antigüedad en el Cine*. Barcelona, Ediciones Glénat.

DEVEREUX, George (1970), "The Psychotherapy Scene in Euripides' *Bacchae*". *The Journal of Hellenic Studies*, 90, pp. 35-48.

DIAK, Nicholas ed. (2018), *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since the 1990s*. Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers.

ELLEY, Derek (1984), *The Epic Film. Myth and History*. Londres, Routledge/Paul Kegan.

FOKA, Anna (2017), "Desconstructing *Oedipus*: Woody Allen's *Mighty Aphrodite* and the Classical Tradition", en E. Almagor & L. Maurice, eds., *The Reception of Ancient Virtues and Vices in Modern Popular Culture: Beauty, Bravery, Blood and Glory*. Leiden/Boston, Brill, pp. 167-186.

FOURCART, Florent (2012), *Le peplum italien. Grandeur & Décadence d'une Antiquité populaire*. París, Imho.

FRANKEL, Valerie E. (2018), "Hercules, Xena and Genre: The Methodology behind the Mashup", en N. Diak, ed., *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since the 1990s*. Jefferson, McFarland & Company Inc. Publishers, pp. 115-134.

GAMEL, Mary-Kay (2001), "An American Tragedy: *Chinatown*", en M. M. Winkler ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, Oxford University Press, pp. 148-171.

GARCÍA GUAL, Carlos (2013), *La Antigüedad novelada y la ficción histórica: las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

GAREL, Alain (1976), "Le péplum". *Images et Son – La revue du Cinéma*, 305, avril, pp. 32-45.

HJORT, Mette (2017), "Creative Strategies: Lars von Trier's *Medea*", en V. Zajko & H. Hoyle, eds., *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Malden, Wiley-Blackwell, pp. 447-462.

HOLTSMARK, Erling B. (2001), "The *Katabasis* Theme in Modern Cinema", en M. M. Winkler ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, Oxford University Press, pp. 23-50.

IANNUCCI, Alessandro (2005), "Le metamorfosi di Antigone: da Sofocle a Liliana Cavani", en A. Boschi et al., *I Greci al Cinema. Dal* Peplum *"d'autore" alla grafica computerizzata*. Bolonia, d.u.press, pp. 41-52.

KOOSED, Jennifer L. (2016), "The Cinematic Moses", en R. Burnette-Bletsch, ed., *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film* 1. Berlín/Boston, Walter De Gruyter, pp. 65-82.

KRASS, Andreas (2013), "Over his Dead Body: Male Friendship in Homer's *Iliad* and Wolfgang Petersen's *Troy* (2004)", en A.-B. Renger & J. Solomon, eds., *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden-Boston, Brill, pp. 151-173.

LANG, J. Stephen (2007), *The Bible on the Big Screen. A Guide from Silent Movies to Today's Movies*. Grand Rapids, Baker Books.

LAPEÑA MARCHENA, Óscar (2012), *Sword-and-Sandal Movie Guide*. Roma, Profondo Rosso.

LEÃO, Delfim (2001), "*Oh brother, where art thou?* – A *Odisseia* revisitada". *Boletim de Estudos Clássicos*, 35, pp. 181-182.

LEGRAND, Gérard (1963), "Le peplum et la cape. Précisions sur le cinéma italien d'inspiration fantastique". *Positif*, 50-52, mars, pp. 170-179.

LEPROHON, Pierre (1966), "Le Néo-mythologisme", en *Le cinéma italien*. París, Seghers, pp. 184-190.

LILLO REDONET, Fernando (1997), *El Cine de tema griego y su aplicación didáctica*. Madrid, Ediciones Clásicas.

LÓPEZ SACO, Julio (2017), "Mitología griega en el cine: un moderno proceso creativo de reinvención". *Phoinix*, 23.2, pp. 153-167.

MACKINNON, Kenneth (1986), *Greek Tragedy into Film*. Rutherford/Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

MALAMUD, Margaret (2013), "Consuming passions: Helen of Troy in the jazz age", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 330-346.

MAYER, David (2013), "Architecture and art dance meet in the ancient world", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 91-108.

MCDONALD, Marianne & WINKLER, Martin M. (2001), "Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy", en M. M. Winkler, ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, Oxford University Press, pp. 72-89.

MCDONALD, Marianne (1983), *Euripides in Cinema: the Heart made Visible*. Philadelphia, Centrum Philadelphia.

MICHELAKIS, Pantelis & WYKE, Maria eds. (2013), *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press.

MICHELAKIS, Pantelis (2013a), *Greek Tragedy on Screen*. Oxford, Oxford University Press.

MICHELAKIS, Pantelis (2013b), "Homer in Silent Cinema", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 145-165.

MILES, Sarah (2018), "The *Odyssey* in the 'Broom Cupboard': *Ulysses 31* and *Odysseus: The Greatest Hero of them All* on Children's BBC, 1985-1986", en F. Hobden, A. Wrigley, eds., *Ancient Greece on British Television*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 147-167.

MOLINA ZORRILLA, Isidro (2017), "Medea. Eurípides, Pasolini, Von Trier". *Tycho*, 5, pp. 93-114.

NIKOLOUTSOS, Konstantinos P. ed. (2013), *Ancient Greek Women in Film*. Oxford, Oxford University Press.

NISBET, Gideon (2008), *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. Exeter, Bristol Phoenix Press.

O'BRIEN, Daniel (2014), *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film. The Mighty Sons of Hercules*. Nueva York, Palgrave MacMillan.

PADILLA, Mark W. (2016), *Classical Myth in Four Films of Alfred Hitchcock*. Lanham/Boulder/Nueva York/Londres, Lexington Books.

PADILLA, Mark W. (2019), *Classical Myth in Alfred Hitchcock's* Wrong Man *and Grace Kelly Films*. Lanham/Boulder/Nueva York/Londres, Lexington Books.

PAGLIA, Camille (1997), "Homer on Film: a Voyage through 'The Odyssey, Ulysses, Helen of Troy', and 'Contempt'". *Arion*, 5, pp. 166-197.

PAUL, Joanna (2013), *Film and the Classical Epic Tradition*. Oxford, Oxford University Press.

PLATT, Verity (2010), "Viewing the Past: Cinematic Exegesis in the Caverns of Macedon", en P. Cartledge & F. R. Greenland, eds., *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History, and Cultural Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 285-304.

POMEROY, Arthur J. (2008), *Then it was destroyed by the Volcano. The Ancient World in Film and on Television*. Londres, Duckworth.

POMEROY, Arthur J. ed. (2017), *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell.

POTTER, Amanda (2009), "Hell hath no Fury like a dissatisfied Viewer: Audience Responses to the Presentation of the Furies in *Xena: Warrior Princess* and *Charmed*", in D. Lowe & K. Shahabudin, eds., *Classics for All. Reworking Antiquity in Mass Culture*. Newcastle upon Tyne, Cambrigde Scholars Publishing, pp. 217-236.

POTTER, Amada (2018), "Greek Myth in the Whoniverse", en F. Hobden, A. Wrigley, eds., *Ancient Greece on British Television*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 168-186.

PRIETO ARCINIEGA, Alberto (2010), *La Antigüedad a través del Cine*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

QUIROGA PUERTAS, Alberto J. ed. (2014), *Texto, traducción, ¡acción! El legado clásico en el cine*. Granada, Editorial Círculo Rojo.

REINHARTZ, Adele (2013), *Bible and Cinema. An Introduction*. Londres/Nueva York, Routledge.

RODRIGUES, Nuno S. (2009), "A Antiguidade no Cinema: *Quo Vadis?* de Mervyn LeRoy (1951)". *Boletim de Estudos Clássicos*, 52, pp. 157-168.

RODRIGUES, Nuno S. (2012a), "Helena de Troya en el séptimo arte", en D. Romero González, coord., *El mundo clásico en el cine. Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 27, pp. 27-37.

RODRIGUES, Nuno S. (2012b), "Fedra e Hipólito no Cinema", en C. A. Martins de Jesus, C. Castro Filho, J. Ribeiro Ferreira, eds., *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*. Coimbra, Classica Digitalia/Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, pp. 147-169.

RODRIGUES, Nuno S. (2015), "Uma Ifigénia portuguesa: *Noite Escura* de João Canijo", en M. F. Silva, M. G. de Moraes Augusto, coords., *A Recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil*. Coimbra/São Paulo, Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, pp. 173-184.

RODRIGUES, Nuno S. (2016a), "Representações cinematográficas do Êxodo: de Cecil B. DeMille a Ridley Scott". *Forma Breve*, 13, pp. 319-336.

RODRIGUES, Nuno S. (2016b), "Tragedia Griega y *Western* Americano. Estudio de cuatro casos". *Habis*, 47, pp. 307-323.

RODRIGUES, Nuno S. (2017a), "'Like a Ghost of Antigone': *Ganhar a Vida* (*Get a life*), by João Canijo", en C. Morais, L. Hardwick y M. F. Silva, eds., *Portrayals of Antigone in Portugal*. Leiden, Brill, pp. 239-250.

RODRIGUES, Nuno S. (2017b), "As Clitemnestras portuguesas de João Canijo", en F. De Martino, C. Morenilla, M. C. Fialho, M. F. Silva, D. De Martino, A. Navarro eds., *Clitemnestra o la desgracia de ser mujer en un mundo de hombres*. Bari, Levante Editori, pp. 313-326.

RODRIGUES, Nuno S. (2019), "Eneias no Cinema". *Ágora*, 21, pp. 339-359.

ROGERS, Brett M. & STEVENS, Benjamin E. eds. (2015), *Classical Traditions in Science Fiction*. Oxford, Oxford University Press.

RYAN, Barbara & SHAMIR, Milette (2016), *Bigger than Ben-Hur. The Book, Its Adaptations, & Their Audiences*. Syracuse, Nueva York, Syracuse University Press.

SAFRAN, Meredith E. (2017), "Greek Tragedy as Theater in Screen-Media", en A. J. Pomeroy, ed., *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, Wiley-Blackwell, pp. 187-208.

SALZMAN-MITCHELL, Patricia & ALVARES, Jean eds. (2018), *Classical Myth and Film in the New Millennium*. Oxford, Oxford University Press.

SCODEL, Ruth & BETTENWORTH, Anja (2009), *Whither Quo Vadis? Sienkiewicz's Novel in Film and Television*. Oxford, Wiley-Blackwell.

SCODEL, Ruth (2013), "The 1925 *Ben-Hur* and the 'Hollywood Question'", en P. Michelakis, M. Wyke eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 313-329.

SHAHABUDIN, Kim (2009), "Ancient Mythology and Modern Myths: *Hercules conquers Atlantis* (1961)", en D. Lowe & K. Shahabudin eds., *Classics for All. Reworking Antiquity in Mass Culture*. Newcastle upon Tyne, Cambrigde Scholars Publishing, pp. 196-236.

SHEPHERD, David J. (2013), "'An Orgy Sunday School children can watch'", en P. Michelakis, M. Wyke, eds., *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 262-274.

SHEPHERD, David J. (2016), "Scripture on Silent Film", en R. Burnette-Bletsch ed., *The Bible in Motion. A Handbook of the Bible and its Reception in Film* 1. Berlín/Boston, Walter De Gruyter, pp. 139-159.

SICLIER, Jacques (1962), "L'âge du peplum". *Cahiers du Cinéma*, 131, mai, pp. 26-45.

STRONG, Anise K. (2018), "Xena: Warrior, Heroine, Tramp", en A. Augoustakis & S. Raucci eds., *Epic Heroes on Screen*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 141-155.

TOSCANO, Margaret M. (2018), "The Immortality of Theseus and His Myth", en A. Augoustakis & S. Raucci eds., *Epic Heroes on Screen*. Edimburgo, Edinburgh University Press, pp. 111-124.

TOVAR PAZ, Francisco J. (2006), *Un río de fuego y agua. Lecciones sobre Mitología y Cine*. Cáceres, Universidad de Extremadura.

VALVERDE GARCÍA, Alejandro (1999), "Aspectos de mitología griega en el cine", en F. Casadesús e F. Bordoy eds., *La mitologia. II Curs de Pensament i Cultura Clàssica*. Palma de Mallorca, Edicions UIB, pp. 133-155.

VALVERDE GARCÍA, Alejandro (2010), "Grecia Antigua en el Cine: Filmografía y Bibliografía". *Philologica Urcitana*, 3, pp. 129-146.

VANCE, Norman (1997), *The Victorians & Ancient Rome*. Oxford, Blackwell Publishers.

VERRETH, Herbert (2008), "Odysseus' Journey through Film", en I. Berti, M. García Morcillo eds., *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag, pp. 65-73.

VERRETH, Herbert (2014), *De Oudheid in Film. Filmografie*. Leuven, Facultad de Letras.

VIGANÒ, Aldo (1997), "Il Western: una nuova frontiera per il mito", en F. Bertini int., *Il Mito classico e il Cinema*. Génova, D.AR.FI.CL.ET, pp. 19-25.

VOYTILLA, Stuart (1999), *Myth and the Movies. Discovering the Mythic structure of 50 Unforgettable Films*. Studio City CA, Michael Wiese Productions.

WINKLER, Martin M. (2001), "Tragic Features in John Ford's *The Searchers*", en M. M. Winkler ed., *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford, Oxford University Press, pp. 118-147.

WINKLER, Martin M. (2005), "Neo-Mythologism: Apollo and the Muses on the Screen". *International Journal of the Classical Tradition*, 11, pp. 383-423.

WINKLER, Martin M. (2007a), *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Malden/Oxford, Blackwell Publishing.

WINKLER, Martin M. (2007b), "Greek Myth on the Screen", en D. Woodward ed., *The Cambridge Companion to Greek Mythology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 453-479.

WINKLER, Martin M. (2009), *Cinema and Classical Texts. Apollo's New Light*. Cambridge, Cambridge University Press.

WINKLER, Martin M. (2013), "Three Queens: Helen, Penelope and Dido in Franco Rossi´s *Odissea* and *Eneide*", en S. Knippschild & M. García Morcillo eds., *Seduction & Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts*. Londres/Nueva York, Bloomsbury, pp. 133-153.

WINKLER, Martin M. (2015a), "Coda: on Cinematic Tributes to Homer and the *Iliad*", en M. M. Winkler ed., *Return to Troy. New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden/Boston, Brill.

WINKLER, Martin M. (2015b), *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden/Boston, Brill.

WINKLER, Martin M. (2017), *Classical Literature on Screen. Affinities of Imagination*. Cambridge, Cambridge University Press.

V. MÁS ALLÁ DEL MUNDO GRIEGO

COMPARAR MITOS

JAVIER CAMPOS DAROCA
Universidad de Almería

Su mitología debe ser leída en el mar. ¡Qué habría dado yo por haber podido leer a Orfeo y la Odisea a bordo!
Johann G. Herder,
Diario de Viaje IV (1789)

1. LA COMPARACIÓN INEVITABLE

El título del capítulo debe entenderse como una advertencia acerca de lo que *no* nos proponemos en él. No es una presentación o introducción a la "mitología comparada" y a los ambiciosos proyectos que suelen clasificarse bajo este marbete académico. Nuestra intención es más modesta, aunque, a la vez, más ambiciosa también, dado que la comparación en temas humanos se ha declarado con frecuencia empresa imposible o, peor aún, sospechosa de disfrazar de ciencia una colonización cultural más o menos agresiva. Nos proponemos situar y comprender el alcance de la acción de comparar entre las tareas que se imponen a quienquiera que se dedique hoy al estudio de la mitología griega en cualesquiera de sus aspectos, aunque no tenga intención de salir del ámbito más riguroso de su disciplina.

En efecto, para el estudio de los mitos la comparación constituye una operación intelectual ineludible, y no sólo como método característico de una de sus orientaciones más conocidas y ambiciosas, donde la comparación adquiere rigores casi matemáticos[1]. Diríamos, jugando con la imagen que ofrece el título del volumen, que la comparación viene a ser como la llave maestra que brinda acceso a las estancias del desconcertante castillo del mito, de arquitectura borgiana. Sea en su orientación poético-retórica, tan fecunda en generar imágenes y analogías ("comparar a"), sea en su variedad retórico-dialéctica, que sirve a la determinación de las

[1] Estas páginas deben mucho a las reflexiones de Zhang Longxi sobre las dificultades y expectativas de la comparación en el espacio literario, sus posibilidades y alcance para la construcción de una poética cultural comparada a la altura de una "World Literature" sin lastres eurocéntricos. Véase, en especial, sobre la comparación como operación ineludible, Zhang 2015: 11-31.

similitudes y diferencias con fines argumentativos ("comparar entre"), esta poderosa "opération de l'esprit" trabaja de manera más o menos controlada en todos los momentos de la investigación mitológica, desde la constitución de su objeto ("el mito") hasta la determinación de la naturaleza, alcance y características de su materia en forma de mitos reunidos en constelaciones llamadas "mitologías", sujetas a su vez a comparaciones entre ellas, que movilizan rivalidades culturales (y académicas) de diferente rango. Común a todas estas variedades de la comparación es la facilidad con la que se presta a vehicular prejuicios culturales bajo el manto de la objetividad científica, lo cual está en la raíz de la mala fama que sufre la comparación, que, como se sabe, es actividad arriesgada y hasta odiosa[2].

Los peligros de la comparación se localizan en el tratamiento de las diferencias, sea al anularlas en el género común, sea al exaltarlas para instaurar una jerarquía y una exclusión en cualquiera de sus figuras (salvajismo, primitivismo, barbarie, infantilismo, feminidad…). Para una cultura como la europea, aquejada de pésima conciencia por haberlas manipulado a su antojo e interés, este aspecto de la diferenciación es tan urgente, que se prefiere en ocasiones negar la posibilidad o la conveniencia de la comparación. Pero junto a esa vía, que roza la mística, puede haber otras. Ortega decía que, para librarse del encantamiento de las sirenas, Ulises, el único griego que deberíamos imitar, había seguido una técnica de los marineros del Mediterráneo: cantarlo al revés[3]. Pensar la comparación, en vez de enmudecerla, puede entenderse como una forma de revertir el sortilegio y neutralizar sus perversos efectos.

En este sentido leemos la propuesta por Geoffrey Lloyd, en su repaso a las valencias del comparatismo, que él entiende (no entramos aquí en la cuestión de con qué rigor) no como el uso de la comparación, sino como el estudio de los usos de la misma: se trata de someter la comparación a sus propios rigores, y en el mismo sentido va el sofisticado estudio de Matei Candea sobre esta operación tan común como esforzada cuando se piensa en sus implicaciones.

Para conjurar cuatro valencias negativas (aunque no igualmente perversas) que nos llevan a oscilar entre el naturalismo imperial y la ininteligibilidad mutua, Lloyd propone aprender de las limitaciones señaladas y sacar la lección de la necesidad de pluralismo en la forma que él llama "multidimensionalidad" de los fenómenos, que viene a resumirse en la exigencia de no operar con definiciones estrictas ni proceder por géneros y diferencias específicas. Es nuestra opinión (siguiendo en esto a Candea) que el desplazamiento de la comparación de método a ejercicio podría servir también a estos fines de conjurar las trampas de la comprensión por vía comparativa.

---

2 Sobre el alcance, presupuestos y límites de la comparación, cf. Lloyd 2015, Zhang 2015, Lincoln 2018 y Candea 2018.

3 Ortega y Gasset 2008: 337-8.

En lo que resta de esta primera sección del capítulo pasaremos revista, necesariamente somera, a tres "dimensiones" especialmente relevantes de la actividad comparativa en sede mitológica sin aspirar a integrarlas en un género común, sino atendiendo al hecho de que en cada caso el ejercicio produce resultados diferentes que se suman a la construcción de nuestro objeto. En una segunda sección haremos una incursión, igualmente breve, en el pasado de la comparación mitológica (que no es otro que el del estudio de la mitología moderna), para terminar con un ejercicio comparativo, en la forma de una serie de variaciones sobre el tema del diluvio, tal vez la historia más comparada que haya habido nunca, tomando la perspectiva de la mitología griega, en la que la historia diluviana tiene una posición provocadoramente anómala. No deja de ser llamativo que la humanidad se parezca tanto cuando se habla de desastres. En los tiempos que corren, estas formas de entender la catástrofe invitan a interesantes reflexiones. Los mitos, si no para otra cosa, son buenos para pensar.

1.1. Mito

Comparar mitos no tiene por qué ser necesariamente comparar mitos con mitos. En realidad, si nos despreocupamos de esta suerte de endogamia metodológica, encontramos que podemos poner en juego la mismísima idea de mito sin partir necesariamente de una definición, que es el cometido obsesivo de los primeros capítulos de las introducciones a la materia. Podemos partir de un mito del repertorio generalmente aceptado y enfrentarlo a aquello que no lo es, una práctica especialmente más fructífera cuando las historias que se comparan por encima de los géneros comparten temas y personajes.

En este sentido, debe reconocerse que, operativamente, en el espinoso asunto de qué sean los mitos, la poca claridad que puede alcanzarse se debe a la nitidez con la que se puede establecer la comparación entre éstos y otras formas de narración tradicional, especialmente la que se propone desde los estudios de folklore entre el mito y su "juguetona hermana", el cuento popular[4]. La distinción tiene venerables ancestros en los orígenes mismos de la moderna investigación mitológica y en esencia no ha cambiado demasiado. En las diversas propuestas al respecto se reconoce el peso del contraste entre la seriedad del mito y la gravedad de los asuntos que se le atribuyen como propios, y la informalidad de la narración popular y la ligereza

[4] Kirk 1979: 44-54. Como se sabe, los estudios de Folklore han producido una distinción terminológica muy eficaz entre mito – leyenda – cuento, sobre todo en la formulación que le ha dado Bascom 1965, cuyos ancestros remontan a los comienzos mismos de la disciplina (Hansen 2002: 25 nota 2). La propuesta de Bascom ha sido cuestionada en dos aspectos básicos: su aplicación a la mitología, especialmente la griega, que deja sin mucho sentido la distinción entre mito y leyenda; y su misma construcción circular, como procede Csapo 2005, quien, con todo, reconoce su valor una vez relativizadas sus pretensiones de universalidad basada en hechos. Sobre las definiciones del cuento popular y su oposición al mito, cf. Renger 2006: 70-105.

jovial con la que trata sus temas el cuento popular. En términos existenciales, por tomar una de sus dimensiones más importantes, el mismo contraste se reproduce en las diferencias entre, de un lado, las experiencias tremebundas asociadas al mito y, en términos de Blumenberg[5], conjuradas con la ayuda de la poesía, y, de otro lado, las positivas que produce la visión de un mundo en el que las tensiones se resuelven felizmente de una vez por todas, que nos pintan los cuentos tradicionales y, en forma platónicamente elaborada (es decir, con las improntas morales adecuadas), buena parte de la moderna literatura infantil.

El contraste, que puede perseguirse en muchos otros niveles y con gran variedad de matices, tiene efectos importantes en el estudio de los mitos, dado que abre interesantes perspectivas que quedan excluidas si se toma de manera demasiado rigurosa eso de comparar mitos. Las líneas abiertas en este sentido por autores como Hansen o Edmunds son ilustrativas de las posibilidades que se ofrecen a una comparación que tenga en cuenta la rica aportación de la investigación en el campo de estudios de la narración popular internacional. Más adelante seguiremos esta invitación para explorar una variación diluviana griega especialmente entrañable.

Pero la lección más importante es que en el estudio de los mitos nunca debe dejarse de atender el campo del folklore, del que, por otro lado, han venido propuestas definitivas para el análisis de los mitos como es la de Propp, sobre la cual remitimos al capítulo primero de esta obra. Bástenos con subrayar aquí que entre las conclusiones del estudioso ruso estaba la de que entre mito y cuento popular no había en el nivel de las estructuras funcionales diferencia esencial[6].

1.2. Mitos

Si en la primera modalidad la comparación produce ni más ni menos que "el mito" a partir de ejercicios singulares entre objetos narrativos de diferente género, en esta segunda que proponemos los resultados son los mitos mismos y las redes irregulares que los relacionan en el tiempo y el espacio, es decir, una mitología. Cada mito que podamos evocar, citar, o volver a contar, se constituye gracias a una actividad de comparación más o menos explícita, desplegada en varios niveles y grados de complejidad por diversos agentes culturales más o menos autorizados, en virtud de su capacidad de acceder al repertorio narrativo de la memoria cultural de

---

5 Blumenberg 2003. Véase Renger 2006: 7-12.

6 Véase sobre Propp el capítulo de David Konstan en este mismo libro, y la revisión crítica de Dundes en Bronner 2007: 123-53. En este sentido, merece la pena recordar la crítica que Lévi-Strauss formulaba, dentro del general reconocimiento del valor de sus investigaciones, a Propp (el erudito ruso al parecer no la encajó bien) por haber centrado su atención en el cuento maravilloso, cuando las mismas estructuras podían encontrarse más vigorosamente expresadas en los mitos. Como Dundes en Bronner 2007: 149, apuntara, la crítica era injusta, sobre todo porque Lévi-Strauss la merecería igualmente, al aplicarse indistintamente a mitos y relatos folklóricos, empezando por su programático estudio del mito de Edipo (que para Dundes debería contar más bien entre los segundos).

una comunidad dada. En esta segunda orientación, el ejercicio que proponemos tiende claramente a la mitografía[7].

Es, en efecto, difícil ver cómo, sin recurrir a comparaciones de algún género, se podría llegar a considerar un número indeterminado de historias como "variantes" o "versiones" de un (mismo) mito. Cuestión diferente es qué entidad se dé a *ese* (mismo) mito. De hecho, se puede llegar a concederle más realidad (y hasta trascendencia) que a las versiones que lo instancian (piénsese en los mitos psicoanalíticos o las convicciones de Lévi-Strauss acerca de su propia producción mitológica); o bien, más modestamente, puede tenerse por un simple constructo mental, útil porque permite referirse cómodamente al conjunto de las múltiples versiones como si de una familia de historias que comparten ciertos parecidos se tratara, sin descuidar el alcance y valor de las diferencias.

Para el caso del diluvio, este ejercicio es abrumador, dado que muy difícilmente puede hablarse de "el mito" griego del diluvio, tal es la dispersión y pluralidad de los relatos que forman la familia diluviana en el país griego. En cualquier caso, conviene recordar que la actividad comparativa tiene su lugar entre las competencias del oficio de poeta antiguo, como depositario de un repertorio de historias que se ofrecen en variaciones y, más importante aún, abiertas a la variación según el uso y la circunstancia. Esta operación poética puede disfrutarse ya en memorables pasajes de Píndaro, donde el poeta revisa "críticamente" el repertorio de historias de la tribu, habilitando para ello por primera vez el controvertido y fatídico término indígena de *mŷthos*, para señalar aquello que no debe contarse como verdadero[8]. En el ejercicio segundo atenderemos como merece a este poeta grande que inaugura en la literatura griega (por lo que podemos saber con certeza) la serie de los relatos diluvianos en su versión más conocida, es decir, aquella protagonizada por el "Noé griego", Deucalión.

Las orientaciones para estas operaciones comparativas vienen fundamentalmente de la exploración de la narración literaria, tanto en el análisis de sus estructuras (deudoras en buena medida del trabajo sobre el folklore), como de sus complejas dimensiones pragmáticas. En el campo de la mitología, la obra de Calame es representativa de estos refinados enfoques, que son además muy reservados acerca de la posibilidad de que la categoría de "mito" pueda aplicarse con alcance universal manteniendo su conexión etimológica como algo más que una anécdota histórica[9]. Naturalmente, esta línea tiene también sus propios efectos deconstructivos, que dejan el mito como categoría indígena en simple ilusión.

---

7 Sobre la cual remitimos al capítulo de Charles Delattre en este mismo volumen.

8 Véase el capítulo a cargo de Pura Nieto en este mismo volumen.

9 Cf. Calame 2015.

1.3. Mitologías

En su tercera modalidad, el ejercicio de comparar tiene como resultado ni más ni menos que mitologías, es decir conjuntos culturalmente diferenciados de mitos, cuya especificidad guardan sus especialistas con celo profesional y, a veces, algo más. Con todo, pese a las dificultades de la especialización, ya un autor del peso de Kirk afirmaba a finales de los sesenta que se puede aprender más sobre los mitos griegos si se abordan indirectamente, es decir por medio del estudio de los mitos de otros pueblos[10]. Naturalmente, esta operación sólo tiene sentido cuando se considera que los mitos "expresan" algo esencial de cada cultura, una idea de importancia capital para la historia del pensamiento contemporáneo[11]. En este nivel los saberes guía son los de la antropología, la literatura comparada y la historia comparada de las religiones, sin que entremos aquí en la cuestión de cómo se relacionan estas disciplinas, por lo demás en perpetuo proceso de transformación[12]. Además, en este orden de cosas, la mitología misma generó un espécimen comparativo propio que ha tenido al menos tres avatares, de los cuales al primero y fundacional dedicaremos más atención en la sección que sigue. Por el momento, haremos a este respecto dos observaciones que consideramos de cierto interés.

La primera concierne a la comparación entre mitologías. Basta con hojear un manual de mitología *no* clásica para darse cuenta de que las comparaciones constituyen un recurso privilegiado para la construcción del propio objeto en cada caso, muy específicamente las que ponen en el otro extremo de la comparación la mitología "clásica". Esto se da con especial frecuencia cuando se trata de estudios dedicados a una mitología particular, pongamos por caso, el "extremo" que brinda la mitología china. El apasionante libro de Anne Birrell (a quien tanto debe este trabajo), que se propone decididamente como marco de los planteamientos comparativistas (que, hasta entonces, no habían tenido demasiada vigencia en los estudios sinológicos dedicados al tema), establece claramente desde el principio la función que la mitología grecorromana tiene en la exposición de los mitos de la antigua China:

> In any discussion of comparative mythology, Greco-Roman parallels predominate, of course, and since the myths of Greece and Rome are so familiar, it has seemed natural and helpful to draw on some parallels in this book[13].

---

10 Kirk 1985: 15.

11 Asociada estrechamente a las ideas de Herder, sobre cuya influencia es difícil exagerar, cf. Feldman & Richardson 1972: 224-40, Manuel 1967: 291-304, y von Hendy 2001: 30-48, sobre su influencia en los pensadores románticos sobre el mito.

12 Por lo que respecta a la literatura comparada, la transformación procede en el sentido de una nueva literatura universal, o "World Literature", sobre cuyo alcance pueden leerse las propuestas de Damrosch 2008 y Zhang 2015.

13 Birrell 1993: 13.

Ciertamente, Birrell se muestra, al mismo tiempo, muy atenta tanto al riesgo de restringir el espectro de las culturas que pueden ofrecer paralelos relevantes (los ofrecerá también del repertorio indio, iranio y escandinavo) como, sobre todo, a los peligros de etiquetas del tipo "Orfeo chino" o "Prometeo chino" para describir figuras mitológicas de esta civilización. Para evaluar los efectos, se nos ocurre, podríamos imaginar la posible reacción a una descripción de Prometeo como "el Yu griego" en un manual de mitología griega, que sería probablemente muy orientativo si ese manual estuviera destinado a un público con poca familiaridad con la mitología clásica occidental.

De manera análoga procede Birrell cuando se trata de describir la situación textual de la transmisión de la mitología antigua en China:

> Because China lacked a Homer or a Hesiod, a Herodotus, or an Ovid, who recounted myth and shaped its context and style, early Chinese myths existed as an amorphous, untidy congeries of archaic expression. So, to the extent that it was not reworked and extrapolated from early texts into an *Iliad*, an *Odyssey*, or a *Metamorphoses*, it retained its measures of authenticity[14].

La comparación en este caso, que constituye una pieza recurrente en los tratados de mitología china[15], es reveladora del doble filo característico de esta figura argumentativa. Está dirigida esencialmente a un público para el que el referente mitológico por defecto es el de la cultura clásica occidental y parece en principio tener el objetivo de prevenir de lo que pueden parecer insuficiencias de la mitología que se va a presentar en competencia. En realidad, esa insuficiencia resulta ser una virtud que otorga a la mitología china un valor muy considerable. En efecto, esta falta de autoridades poéticas se traduce en *una mayor autenticidad*, como si los poetas mencionados (prescindiremos de Heródoto), sólo hubieran añadido a los mitos que recogen una mediación que aleja al mito de su salvaje condición original.

Una segunda observación concierne a la posibilidad y el sentido de comparar mitos de diferentes áreas culturales. La comprensión moderna de los mitos tiene su punto de partida en la audacia filológica de Heyne de dar a las "fábulas" de los antiguos, entendidas como el conjunto de historias sobre dioses y héroes, el nombre

---

[14] Birrell 1993: 18.

[15] La misma opinión con implicaciones valorativas semejantes aparece formulada en la presentación del libro de Birrell a cargo de una de las mayores autoridades chinas en la materia, Yuan Ke, cf. Birrell 1993: xi. Hemos encontrado la misma idea repetidamente en el reciente manual de Yang, An & Anderson Turner 2005: 6 y 12, quienes remiten expresamente a la opinión de Yuan Ke. Esta idea de la degradación de la calidad mítica por obra de la elaboración poética se encuentra ya en el influyente Mircea Eliade, quien por ello consideraba que los mitos griegos no eran demasiado apropiados para el estudio de la mitología (sobre este autor, remitimos de nuevo al capítulo de David Konstan en este libro). Un prejuicio semejante sobre el efecto de la mediación literaria sobre los mitos se encuentra en Puhvel 1987: 2 y 32 e incluso en los mitólogos "ilustrados", concretamente en Heyne, cf. Feldman & Richardson 1972: 215-24.

de "mitos" dándoles así una dignidad que va más allá de los significados que puedan esconder[16]. Lo que distingue definitivamente a las historias con la dignidad de "mitos" es el modo en que *pertenecen* a los pueblos que los cuentan. Han dejado de ser universales como expresión de un estadio de la humanidad, como lo eran de una manera u otra las fábulas de Fontenelle, Lafitau y Vico, y pasan a ser elementos de una identidad que, como el lenguaje, revela una manera única de ver el mundo y organizar la sociedad. Como tales son, en rigor, incomunicables más allá del ámbito en que son tenidos por valiosos y verdaderos. Si se pretende tal cosa, se requiere la construcción de la comunidad de la que son mitos. En rigor, ciertamente, un relato mítico, sobre todo si se define en términos pragmáticos y funcionales, no puede contar con el valor que pretende más allá de la esfera de relevancia que marca la cultura en la que cuenta como tal. Podría decirse que una de las singularidades del término tal como se ha constituido en la investigación moderna desde las primeras iniciativas ilustradas es precisamente que obliga a una doble perspectiva, desde dentro y desde fuera, de las narraciones en cuestión. En el medio en el que se cuentan con toda su importancia los mitos son cosa seria, a veces, mortalmente seria; desde fuera, sobre todo cuando quien los escucha es, como nuestro caso, quien los estudia, esas narraciones tienen el estatuto especial de importantes para "otros", una importancia que intentamos ciertamente respetar en lo posible, si bien la perspectiva que se impone es la de la distancia.

Una ilustración de esta situación la brinda uno de los referentes de la mitología comparada, Jaan Puhvel, cuando al comienzo de su emérito manual pasa revista a las posibilidades de tal disciplina, para quedarse con la única que le ofrece garantías: retrotraer la materia mítica de sociedades dispares a un ancestro común, lo cual permite complementar la construcción del ancestro con un útil camino deductivo inverso. Los mitos, nos dice Puhvel, no viajan demasiado bien, lo que arroja serias dudas sobre proyectos difusionistas o poligenéticos, que parecen expuestos a confusiones inadmisibles y dudosas equiparaciones, algo así, diríamos, como el comparatismo salvaje de los padres fundadores[17]. Las empresas comparativas prometedoras serían, según esta opinión, solo aquellas que tienen como garantía la posibilidad de contar con un fondo de elementos culturales compartidos, lingüísticos, socio-políticos y religiosos, en suma una ideología común que puede ser reconocida en sus testimonios específicos y reconstruida a partir de ellos.

En consecuencia, parece que la empresa comparativa en lo que a los mitos respecta sólo tendría sentido si la operación sirve a la construcción de una comunidad en el medio de la cual los mitos pueden ser recibidos como tales mitos. Naturalmente, el alcance de la comunidad perdida puede ampliarse de manera considerable, conforme a las ambiciones, testimonios y capacidades de quien las propone.

[16] Graf 1993: 9-13. Sobre la transformación del campo léxico de los géneros narrativos entre los siglos XVII y XVIII, cf. Starobiski 1993: 169-93, y Gaillard 1996.

[17] Puhvel 1987: 3-4.

Un intento reciente reconstruye mitologías de rango mucho más amplio, con el consiguiente redimensionamiento del sentido de las historias míticas de las culturas particulares[18]. En el límite cabe hablar de una perspectiva universal, que es cultivada sobre todo por los estudios psicológicos de diversas inspiraciones[19].

Pese a las sospechas de Puhvel, los mitos viajan, y no lo hacen tan mal, así que esa posibilidad de que los mitos circulen entre culturas diferentes parece más plausible hoy. La investigación más reciente está dedicando mucha atención a esta circulación de las historias importantes en medios culturalmente heterogéneos, pero densamente comunicados, como son el Mediterráneo antiguo y el Antiguo oriente próximo, dos espacios entre los que, precisamente, hay que situar Grecia, sobre todo en sus momentos fundacionales. En este sentido pueden resumirse muchos esfuerzos actuales por reubicar esta inquietante cultura de Grecia fuera de los orígenes de Occidente. Además de los ya canónicos planteamientos de Burkert y West, más recientemente Malkin destaca (y celebra) los momentos en los que la cultura griega *no* era todavía el origen de Europa, sino parte de un horizonte más amplio sin fronteras demasiado precisas[20].

En lo que respecta al medio cultural del Oriente Próximo antiguo, la comunicación que habilita la circulación no se hace por recurso a ideologías compartidas *in illo tempore*, sino tomando como punto de partida una creencia práctica en la universalidad de los dioses compatible con el reconocimiento de la existencia de prácticas culturales diferenciadas según comunidades diversas[21]. En un medio densamente comunicado que pone en contacto culturas, etnias y lenguas muy diversas, parece que aquello que desde la modernidad se considera prácticamente intraducible (las figuras divinas, creencias religiosas y los mitos), transita y viaja sin demasiados problemas, gracias a una primitiva pero eficaz tarea de traducción que florece con especial fecundidad gracias a felices malentendidos[22].

---

18 Witzel 2012 y el comentario crítico de Lincoln 2018: 53-70.

19 Von Hendy 2001: 112-33.

20 Malkin 2011: 5 habla en este sentido, haciéndose eco de una consolidada tendencia en los estudios históricos, de dos momentos de la creación de la identidad griega que dividen las épocas arcaica y clásica en virtud del estilo confrontacional de la segunda, motivada por la experiencia de las Guerras Médicas. Nuevos planteamientos sobre este continuo cultural mediterráneo pueden leerse en el libro de Haubold 2018. La producción sobre conexión cercano-oriental de la literatura y la cultura griega está experimentando un considerable incremento, véanse las importantes aportaciones de Kirk 1979: 95-140 y 222-60, Burkert en Bremmer 1988: 10-40, Mondi en Edmunds 1990: 141-98, Burkert 1992, Penglase 1997, West 1997, Bernabé 2004, López Ruiz 2010, Louden 2010, Haubold 2018, y Duchemin 2019 (recopilación de una extensa serie de trabajos sobre el tema de la autora). Metcarf 2015: 1-15, es un buen testimonio del proceso y el ritmo de integración de la literatura griega (de época arcaica) en el medio cultural cercano-oriental.

21 La tesis de la comunicación religiosa propia de las religiones politeístas y su traducibilidad característica ha sido desarrollada por Assmann 2008b.

22 Las "incomprensiones felices" son un aspecto importante en la transmisión de los contenidos culturales, según Lane Fox 2016, quien se atiene al viejo presupuesto de que los griegos no aprendían otras lenguas. Lane Fox subraya que los mitos se transmiten básicamente porque hay personas que viajan llevándolos

2. Aventuras comparatistas

La inevitabilidad de la comparación en sede mitológica tiene raíces muy profundas. Puede decirse que se encuentra en los orígenes mismos de la "invención de la mitología", en los tiempos en los que se produce una suerte de mutación en las ideas sobre la condición de las narraciones antiguas sobre los dioses y los héroes y que puede compendiarse en "el paso de la fábula al mito". Los referentes intelectuales de esta transformación son numerosos, pero algunos tienen un especial atractivo por la claridad con la que se presentan las nuevas ideas.

El breve panfleto de Bernard Fontenelle (1657-1757) tiene una extensión desproporcionada a su importancia en la historia de las ideas en la modernidad. Suele figurar, con toda razón, a la cabeza de las obras que marcan un antes y un después en las ideas modernas sobre el mito, si bien su interés en este capítulo viene de la importancia que la comparación detenta en su ingenioso ataque a las fábulas antiguas. El escrito a primera vista parece una intervención más en la enconada polémica conocida como *Querelle entre les anciens et les modernes*, aunque su publicación tiene lugar precisamente cuando esta ya va perdiendo interés[23].

El ataque del moderno de Fontenelle contra las pretensiones de los "locos admiradores de la antigüedad" tiene el interés de tomar como blanco uno de los valores más resistentes del legado grecorromano, como son sus fábulas, que gozaban de una considerable vigencia a la vez estética, a través de las artes, filosófica, a través de la interpretación alegórica, y educativa, a través de una enseñanza que empieza muy pronto y por ello tiene no poca responsabilidad en la habituación que nos hace invisible el absurdo. La estrategia retórica de Fontenelle, suscitar el escándalo, es muy antigua; en realidad es la misma reacción que aquella que llevaba a la alegoría en los primeros críticos de Homero. Sin embargo, el escándalo ilustrado no es el que suscita la decencia ofendida o la impropiedad teológica, sino la falsedad que sigue gozando de tan gran crédito contra toda la evidencia que se ofrece a una razón madura.

El interés de la arremetida de Fontenelle está en la argumentación comparativa movilizada contra el campo de los antiguos, en la base de la cual figura una premisa que funciona como un *tópos* de alcance universal humano: las fábulas son función de la ignorancia, es decir, a más ignorancia, más fábulas, y viceversa, por supuesto. Proyectada sobre la historia de la evolución humana entendida como progreso

consigo y contándolos de nuevo, más que por algún misterioso elemento común a las narraciones transmitidas. Las variedades del movimiento de los mitos en espacios multiculturales han sido exploradas recientemente en la colección reunida por Audley-Miller y Dignas 2018, que incluye un artículo introductorio de Lane Fox donde vuelve sobre las tesis de su libro.

[23] Una presentación del influyente escrito con ajustada traducción inglesa se lee en Feldman & Richardson 1972: 7-18. Sobre el autor en el contexto de la crítica ilustrada de la religión véase el tratamiento clásico de Manuel 1967: 41-7, quien subraya su aportación como descubridor de la "mentalidad primitiva", y, para su lugar en la creación de la idea moderna de mito a partir de una comparación que acabará por "explotar el canon", cf. von Hendy 2001: 3-8.

desde la ignorancia al saber, las fábulas pertenecen definitivamente al pasado, y de hecho Fontenelle afirma que ya no se producen nuevas, de ahí su feroz ataque contra la conservación y, sobre todo, la habilitación de las antiguas. Ciertamente, se producen ficciones, a veces igual de absurdas, pero estas circulan ya sin pretensión de verdad alguna, es decir, como novelas. Sin embargo, lo que hace interesante la propuesta de Fontenelle es la combinación del tópico de la ignorancia con una teoría sobre la mente humana capaz de llegar a pensar semejantes despropósitos y difundirlos. Y como lo que se descubre en el espíritu humano así explorado son propiedades universales para toda la historia de la humanidad, resulta la curiosa circunstancia de que los modernos sólo se separan de los salvajes y los griegos porque su grado menor de ignorancia los pone en situación de fabular menos (o más controladamente). Para empezar, el espíritu humano está habitado por un instinto para lo extraordinario que enciende su imaginación ante cualquier cosa fuera de lo común, lo cual, unido a una tendencia a la exageración socialmente determinada (vanidad), hace de la fábula un resultado inevitable, a no ser que se ponga freno a las inercias psicológicas y sociales generadas, algo que sólo es posible con el progreso del conocimiento y la moral[24].

En la construcción de la fábula, además, trabaja una especie de filosofía que no se diferencia en esencia de la que se constata en las mentes modernas y que procede básicamente por medio de analogías para explicar las causas de aquellos fenómenos que llaman poderosamente su atención. La diferencia, esta vez, está en los recursos disponibles, que en los antiguos quedan reducidos a lo que la experiencia de la naturaleza ofrece, mientras que los modernos disponen de un nuevo mundo de mecanismos, muelles y palancas que les permite hacer otras proyecciones de lo conocido a lo desconocido. Finalmente, Fontenelle aduce el hecho de que la comunicación contribuye decisivamente al incremento de lo fabuloso, no sólo porque en ese proceso sigue activa la misma inclinación a exagerar los hechos cuando no hay el freno de una razón más vigorosa, sino porque pesa aquí, como en pocos sitios, el lastre del pasado en forma del respecto a los antepasados.

Este complejo de ideas sobre "l'esprit humain" y sus limitadas capacidades de conocer se sostiene básicamente por medio del recurso a la comparación, con un alcance que ha cautivado el interés de los historiadores de la mitología como el

[24] Conviene señalar que los modernos no están libres de estas inercias, si bien las orientan en el sentido moral y político. No sabemos si con ironía, Fontenelle apunta que en tiempos de "intelectos más vigorosos" como los de Augusto o los propios, los historiadores en la relación de los acontecimientos no se privan de embellecer sus relatos por medio de una exposición de motivos y retratos de caracteres. Sin embargo, los modernos saben de la ficción de estas construcciones narrativas y de su condición estrictamente verosímil, una situación para la que se aporta el paralelo de los árabes de hoy. Fontenelle concede que los antiguos tampoco daban todo el crédito a sus fábulas, pero las consideraban verosímiles (Fontenelle 1825: 4. 301). El nivel de civilización parece, pues, medirse por el tipo de cosas que se consideran plausibles.

primer comparatismo moderno. Los "bárbaros modernos", cafres, lapones e iroqueses, están, por su ignorancia fabuladora, a la altura de los griegos, que resultan de este modo algo así como salvajes antiguos. Algunas comparaciones más específicas son ilustrativas de las ideas en juego:

> Podría tal vez mostrar, si fuera necesario, una sorprendente afinidad entre las fábulas de los americanos y las de los griegos. Los americanos enviaban las almas de quienes han llevado mala vida a ciertos lagos fangosos y desagradables, del mismo modo que los griegos las envían a las orillas de los afluentes Estige y Aqueronte. Los americanos creían que la lluvia llega porque una muchacha en las nubes estaba jugando con su hermanito, quien le rompía una jarra de agua. ¿No se parece esto mucho a esas ninfas de las fuentes que vierten agua de sus urnas?[25]

Fontenelle sigue con el caso del caudillo inca Manco Capac, en el que reconoce sin mucho esfuerzo la figura de Orfeo por su capacidad de hacer salir de los bosques a sus gentes y civilizarlas.

En cada caso, la comparación trabaja de manera diversa. Respecto de las fábulas del Más Allá, es la afinidad pragmática y estructural de las narrativas, que condensan las creencias de la suerte de las almas, lo que se pone de relieve para concluir su semejanza como invenciones de una imaginación primitiva. En el segundo caso citado, más rebuscado y por ello más interesante, vemos operante la analogía al servicio de una curiosidad sobre las causas que es ya científica, si bien adolece de la ignorancia y las limitaciones materiales que inevitablemente afligen a tales épocas y lugares. Más desarrollada es la comparación con las fábulas chinas sobre el origen de las mareas:

> El método que los griegos tenían para inventar historias que aportaran razones para los eventos naturales puede encontrarse igualmente entre los antiguos chinos. ¿De dónde vienen el flujo y reflujo de las mareas? Puede imaginarse perfectamente que no pensaron en la influencia de la luna en la tierra. Pensaron que había una princesa que tenía cien hijos: cincuenta vivían en las orillas del océano y los otros cincuenta en las montañas. De ellos proceden dos pueblos que están a menudo en guerra. Cuando cobran ventaja los que viven en la orilla sobre los que viven en las montañas y los hacen retirarse es la pleamar; cuando aquellos son rechazados y huyen de las montañas a las orillas es la bajamar. Esta manera de filosofar se asemeja a la de las *Metamorfosis* de Ovidio, ¡tan verdadero es que la misma ignorancia ha producido más o menos los mismos efectos en todos los pueblos![26]

En resumen, el único saber que proporcionan las fábulas es aquel que nos permite explorar cómo la mente humana es capaz de producirlas y creer en ellas con

[25] Fontenelle 1825: 4. 305.
[26] Fontenelle 1825: 4. 306.

tanta obcecación. En esta línea, Fontenelle apunta ideas de extraordinaria posteridad, entre ellas las que avanzan lo esencial del programa de investigación evolutivo-cognitivo sobre la naturaleza de las creencias religiosas o la imaginación narrativa. Añádase que Fontenelle aporta también intuiciones sobre la mala comunicación intercultural y el efecto desproporcionado de los equívocos en la creación y difusión de los mitos, así como observaciones de interés sobre el estatuto de lo ficcional y el lugar del placer en la narración fabulosa, puntos en los que no nos podemos detener.

La brevedad incisiva y tan eficaz del panfleto de Fontenelle contrasta con la monumentalidad de otros dos proyectos que se sitúan con él en el comienzo de la nueva sensibilidad mitológica que es la nuestra y que por una coincidencia curiosa ven la luz prácticamente al mismo tiempo. Nos referimos a la extensa obra sobre los usos y costumbres de los salvajes americanos del padre Lafitau (1724) y la primera de las tres ediciones de la *Ciencia nueva* de Giambattista Vico, que se publica en 1725. De inspiración y ambición completamente diversas y hasta opuestas, ambas obras comparten el recurso masivo y casi salvaje a la comparación para la defensa de novedosas propuestas que, como las de Fontenelle, se presentan con una marcada intención polémica contra las ideas vigentes.

No nos detendremos aquí en la obra de Vico, pese a su importancia sin igual en el desarrollo de la idea de mito en la cultura europea, porque en rigor puede decirse que su proyecto de rehabilitación del mito, con toda su fecunda originalidad, recurre de una manera que hace la comparación al fin y al cabo improcedente. La *Ciencia nueva* (en su tercera y definitiva edición de 1744) reduce significativamente el rango de las mitologías que se toman en consideración, sobre todo si se mide con la ambiciosa exploración de Lafitau o incluso el variopinto esbozo de Fontenelle.

Es escasa la referencia en esta masiva obra a mitos o costumbres extrañas al mundo antiguo clásico, entendido como el constituido por el Oriente próximo antiguo (cuyo conocimiento derivaba por entonces de lo que los autores griegos habían transmitido) y la civilización grecorromana. Igualmente importante es que Vico propone una providencial homogeneidad en la evolución cultural de los pueblos, sobre todo en sus primeros tiempos. En la época postdiluviana que, según Vico, es el escenario de la humanización a partir de criaturas reducidas por el cataclismo a una barbarie ferina, el paso decisivo se da cuando esos hombres en trance de serlo, dotados de gran fortaleza y pobre intelecto, habrían reaccionado ante experiencias impactantes con una vigorosa imaginación creando "caracteres poéticos", que son el correlato imaginario de su debilidad intelectual y les permite satisfacer una curiosidad atizada por la ignorancia. Las fábulas que en tal circunstancia producen estos "poetas" muestran una uniformidad que Vico ha elevado a la condición de Axioma de su nueva ciencia: "Júpiter aterra y fulmina a los gigantes, y toda nación tuvo uno" (*Degnità* XLII); "Toda nación tuvo su Hércules, que fue hijo de Júpiter, y Varrón, doctísimo de la antigüedad, llegó a enumerar hasta ochenta" (*Degnità*

XLIII). La mitología grecorromana se constituye implícitamente en la gramática de la imaginación primitiva de los primeros hombres[27]. El interés de Vico para el comparatismo está sobre todo en su osada propuesta del vocabulario mental universal, que brinda tenor y fundamento a toda comparación.

La obra del jesuita Joseph Lafitau (1670-1740), sin embargo, merece mayor atención, aunque en cierto sentido puede parecer que su proyecto es tan reductor de la diferencia como el de Vico. Declara desde el comienzo las inquietudes evangelizadoras y apologéticas que inspiran su voluminoso libro, que ha sido descrito como una especie de *Rama dorada* del siglo XVIII[28]. Su propuesta de reconstruir, por medio de una detallada comparación de costumbres, una revelación religiosa recibida por los primeros padres y que habría experimentado un doble proceso de difusión universal en el marasmo de movimientos y contactos que sigue al diluvio y de degradación debida a la ignorancia y las pasiones, tiene como propósito defender la universalidad del sentimiento religioso frente a la pretendida existencia de gentes privadas de todo conocimiento de la divinidad. La comparación debe mostrar la unidad perdida incluso en las fábulas y prácticas más inaceptables, aunque hay que decir que, conforme al a veces abstruso andamiaje histórico de Lafitau, los salvajes americanos están en cierto modo más cercanos a la doctrina original que los griegos y romanos, quienes, con todo el refinamiento de su inteligencia filosófica, ofrecen el caso extremo de absurdez e inmoralidad en sus fábulas. Lafitau, y esto le ha ganado la simpatía general, está definitivamente de la parte de los indígenas americanos, algunas de cuyas comunidades pudo tratar durante el tiempo de su estancia en la Nueva Francia, con cuya lengua se familiarizó igualmente[29].

Sin embargo, lo que lo ha hecho justamente famoso se debe al efecto inesperado de las comparaciones que presenta para sustentar su tesis de la unidad de la inspiración religiosa que haría de los indios en cierto modo cristianos en potencia. En el proceso de poner de relieve las similitudes reveladoras de principios escondidos de la más alta y primera religión, Lafitau procede a una exposición muy detallada de las creencias y usos de los pueblos americanos de los que tiene noticia, tanto que lo que podemos leer se parece más a una relación etnográfica que a un ejercicio apologético contra los ateístas de su tiempo. Por si fuera poco, el detalle de la exposición, que se esfuerza, además, por dar la perspectiva del propio salvaje, tiene como efecto no pocas veces hacer poco convincente la comparación. La

---

27 Manuel 1967: 149-167, Cantelli 1976, y von Hendy 2001: 8-15.

28 Sobre la vida del padre Lafitau puede leerse la detallada introducción de la traducción inglesa en dos volúmenes (1974), extensamente anotada a cargo de William N. Fenton y Elizabeth L. Moore.

29 En efecto, para Lafitau los pueblos americanos proceden de aquellos pobladores bárbaros anteriores a la instalación de los griegos en la región conocida como Grecia, de modo que puede decirse que están más cercanos de la revelación primera, algo que también se demuestra por el hecho de que las fábulas griegas son todavía más escandalosas y absurdas que las de los *sauvages*. De hecho, Lafitau piensa que los griegos tomaron de los bárbaros-*sauvages* esas fábulas a las que añaden más fabulación, si cabe (Lafitau 1724: 1.90).

empresa comparativa tiene, en suma, sus riesgos intelectuales y morales que vienen de la indeterminación de la operación que ponemos en marcha.

Puede ser interesante aportar una ilustración de cómo se las compone Lafitau a la hora de sacar conclusiones unificadoras de fábulas en principio extrañas a partir del expediente comparativo. En la sección dedicada a los orígenes de los iroqueses, Lafitau recurre a sus mitos antropogónicos, que ya de entrada, nos asegura, coinciden en muchos puntos con lo que se cuenta al respecto en Perú y Brasil. Glosando la versión de nuestro buen jesuita, parece que las gentes de este pueblo creen que en un principio había seis hombres, pero no había mujeres, de modo que enviaron a uno de ellos, de nombre Hoguaho (o el Lobo) al cielo donde se decía que había una. Los pájaros llevan a Hoguaho al cielo donde espera al pie de un árbol hasta que aparece la mujer, a la que seduce con charla amena y un presente de grasa de oso. La seducción no pasa desapercibida al señor del cielo, quien en su ira la arroja fuera; ella viene a caer sobre una tortuga sobre la que se forma, con el concurso de otros animales, una isla que se convierte en la primera tierra. La mujer da a luz a gemelos de fuerzas desiguales que luchan entre ellos, con el resultado esperado de que el violento mata al inocente. La descendencia de los seis hombres primigenios con la mujer del cielo está en el origen de las genealogías sobre la base de las cuales se organizan los pueblos Hurón e Iroqués[30]. Absurda historia, nos dice Lafitau, pero

> no es más ridícula que esas que inventan los griegos que fueron un pueblo tan ingenioso. Ellos inventaron la historia de Prometeo y su viaje a los cielos cuando subió para robar el fuego, y aquella de la restitución del mundo por Deucalión y Pirra, quienes, aconsejados por el oráculo, arrojaron por encima de sus cabezas piedras que se convirtieron en hombres y mujeres, dependiendo de la mano que las había arrojado[31].

La fábula iroquesa, con todo su ridículo absurdo, deja reconocer fácilmente trazas de la revelación bíblica: la mujer en el paraíso, el árbol al que acude, la seducción, la ira divina y la caída, a lo que sigue la lucha entre los hermanos y la difusión de las estirpes a partir de una madre común. Es interesante señalar, algo que no hace Lafitau, que la escena de seducción aparece aquí invertida en lo que toca a la relación varón-hembra, siendo el varón en este caso el que causa la expulsión del paraíso. Para interpretar este motivo, que la versión *sauvage* presenta desde una inusitada perspectiva, en su sentido primigenio Lafitau trae a colación ni más ni menos que a Homero, en concreto el episodio de la *Ilíada* en que Agamenón, para

---

[30] La historia de la mujer del cielo y la creación de la tierra a partir del barro del fondo (motivo registrado por Thompson con el número A1016.1) aparece en numerosas versiones en América del Norte, cf. Fenton 1962 y Bastian & Mitchell 2004: 226-7. El motivo aparece en la tradición griega asociado al nacimiento de las islas, e incluso en una versión de la creación de la raza humana a cargo de Deucalión y Pirra (*Σ* Ber. Verg., *Ecl*. 6.41).

[31] Lafitau 1724: 1. 87.

justificar su estúpida conducta para con Aquiles, relata la historia de la Locura ciega, *Áte*, arrojada violentamente por Zeus de los cielos (*Il*. 19.514), donde encuentra "un prototipo exacto de la fábula iroquesa de la mujer expulsada del cielo". Lafitau contesta otras versiones alegóricas del episodio (autorizadas por reconocidos padres de la Iglesia) que lo interpretaban por referencia a la caída de los ángeles rebeldes. Para él el elemento clave del relato es la mujer caída de la condición primera en la que reconoce a la Eva bíblica, un dato confirmado por el hecho de que en los bárbaros ritos báquicos primeros se gritaba no sólo el conocido "¡Evohe!" sino también "¡Atté!"[32], de donde Homero tomó la fábula. Así pues, pese a toda a la degeneración de sus fábulas, es gracias a Homero que Lafitau logra reconducir la estimulante historia iroquesa a su sentido religioso prístino. Los motivos de la isla flotante y la intervención de la tortuga son igualmente reconducidos en este sentido gracias a la adecuada presentación de sus correlatos fabulosos en la historia de la isla flotante de Delos o la imagen que aparece en representaciones de Harpócrates, o de la famosa Venus pisando precisamente este simpático animal.

La exploración teológico-etnográfica de Lafitau toma como clave para el aprovechamiento de las fábulas la búsqueda de símbolos, que es el modo en que la primera revelación se expresa con un mínimo de aberración. La proliferación de los símbolos en la forma de los jeroglíficos es ya un signo de degradación respecto de la religión primera y su despliegue narrativo en forma de fábulas cada vez más escandalosas (y las interpretaciones que convocan) acentúa esa distancia que sólo la comparación adecuada con un rango universal permite reducir apropiadamente[33]. Una lectura simbólica de la tortuga muestra que los iroqueses están más cerca de la verdad que los sabios griegos, porque en su fábula la tortuga representa la tierra fecunda en la que nace el hombre de procedencia divina. De nuevo Lafitau no parece percatarse de que quien cae de su hogar celeste según estos *sauvages* es la mujer, no los varones que de siempre han sido criaturas terrestres.

No nos hemos detenido en estas ideas por celebrar a estos autores como padres fundadores de nuevas disciplinas de gran futuro, sino más bien porque con su obra se produce una importante inflexión en una práctica que tiene una larga historia. Su lectura, laboriosa como pocas, obliga ciertamente a mirar hacia el extraordinario florecimiento que prefiguran, con más frecuencia de la que se les suele reconocer[34], la ciencia de los mitos, las mitologías comparadas y, más allá, la moderna historia de las religiones que, como señala Borgeaud, es en esencia una actividad comparatista[35]. Pero obliga igualmente a una consideración retrospectiva de la larga trayectoria de la actividad comparativa en materia de historias y figuras sagradas sobre

---

[32] Que el grito de las bacantes había de ser referido a Eva es idea que sugiere Clemente de Alejandría, Lafitau 1724: 1.89-90.

[33] Lafitau *ibid*. aporta materiales de la India, China o los casos más extremos de los Trogloditas y Celenófagos (precisamente "comedores de tortugas), de los que tiene conocimiento por Plinio.

[34] Feldman & Richardson 1972: 3-6.

[35] Los dos grandes momentos en la historia de la comparación mitológica, la línea que va de Max Müller

cuyos hombros Lafitau y Vico pueden alcanzar a ver tan lejos y tan críticamente. Esta larga historia cuenta por supuesto el importante episodio de la recepción cristiana de las fábulas paganas, la intensa aplicación de griegos y romanos a la (in)comprensión del otro (sus "heterologías")[36].

Sin embargo, en esta sede nos interesa sacar ciertas lecciones de estos primeros comparatistas modernos tan ingenuos como agudos para orientar nuestra actividad, que se propone como una serie de itinerarios singulares que conectan mitos a partir de una primera intuición sobre su conexión que debe ser trabajada para darle sentido histórico y humano, es decir, que no sirva simplemente para meter todo en un mismo saco. Nos invitan a aclarar qué es lo que comparamos, a controlar el punto de partida de nuestras intuiciones sobre lo que merece compararse, el rango de la comparación, la construcción de la misma como figura argumentativa, es decir retórica principalmente, y, en fin, el dinamismo propio de toda comparación. Este último punto es especialmente importante. Es lo que hace de la comparación una operación tan valiosa como arriesgada, porque comparar, al poner en acción las diferencias y las similitudes en una misma operación intelectual, abre la comprensión humana del mundo a un riesgo de indeterminación que puede resolverse de muchas maneras.

3. Comparar diluvios

3. 1. Comparar: método y ejercicio

Los tiempos no están, pues, para comparaciones ingenuas. Esta actividad tan común y necesaria en la vida diaria se ha convertido para las disciplinas que la practican en objeto de una preocupada reflexión comparatista con el propósito de controlarla como método, es decir, como operación de la que siempre cabe sospechar que interfiera inadvertidamente en el conocimiento del objeto de estudio, convirtiendo éste en un mero reflejo de las expectativas culturales de quien la aplica con la mejor voluntad del mundo.

Para remediar esto, la moderna investigación toma en cuenta el papel de quien compara, sea en la forma de distancia, sea en la de participación. En una de las más recientes (y extenuantes) reflexiones sobre la comparación antropológica, en su

a James Frazer, de un lado, y los ambiciosos proyectos comparativos de Dumézil y Lévi-Strauss, de otro, han sido repetidamente historiados con detalle y sus presupuestos y limitaciones denunciados (sobre todo en lo que toca a las conexiones del comparatismo decimonónico y sus presupuestos colonialistas), cf. Csapo 2005, von Hendy 2001, Dubuisson 2014 y Konstan en este volumen. Para ensayos específicos y solventes de comparación del mito griego en el ámbito indeoeuropeo, véase Nagy en Edmunds 1990: 199-238 (Orfeo), Edmunds 2016 (el mito de Helena), Deforgue 2016 (Dioniso), Sergent 2018 (Atenea). Un importante desarrollo de las teorías trifuncionales de Dumèzil puede leerse en Sauzeau & Sauzeau 2012.

[36] Borgeaud 2004: 73-102.

intento de proponer no *una* definición ni *el* método, sino una idea compartida de lo que se implica en las comparaciones y las opciones que se abren al procedimiento, es decir, algo así como un mapa para encontrarse en un jardín laberíntico (la inspiración borgiana es expresa), Candea ha recurrido como punto de partida ni más ni menos que a la venerable tradición retórica clásica y sus formas de ejercitación en el arte de la palabra persuasiva[37]. La comparación (*comparatio*, *sýnkrisis*) fue, en efecto, mientras la educación en la elocuencia estuvo vigente, uno de los ejercicios establecidos para la progresión adecuada en la adquisición del arte, a la vez que una figura del repertorio de la *elocutio*, más específicamente dentro de las figuras del pensamiento[38].

Para atenernos a lo esencial, lo más atractivo de la comparación en sede retórica es que invita al establecimiento tanto de las diferencias como de las similitudes, y esto a pesar de la tendencia de alinear la comparación con la metáfora y la imagen, como una forma explícita y menos vívida de la expresión de las semejanzas. En realidad, como figura, su tratamiento más específico la vincula a la antítesis y, a propósito de esta, conviene también prevenirse de la tendencia a construirla inevitablemente como oposición o, más aún, como polaridad. La operación intelectual que se demanda en este ejercicio es la de poner frente a frente, en paralelo, los objetos propuestos a la comparación de manera que surta efecto con más claridad el contraste de las diferencias. De modo que la comparación que proponemos es más bien un recurso heurístico especialmente fecundo en la investigación humanística, como dispositivo generador de diferencias, especialmente a propósito de la agenda contemporánea muy vigilante respecto de las confusiones a este respecto.

Es revelador que la investigación mencionada de Candea tome como punto de partida de su puntilloso análisis de la oferta comparativa en la disciplina que profesa (la antropología) precisamente las versiones retóricas, sobre todo en su modalidad de ejercicio, del procedimiento. Es justo la condición de actividad, controlada con vistas a la mejora de las capacidades de percepción del detalle y del desempeño de una habilidad comunicativa, aquello que queremos poner por delante de las posibilidades metodológicas rigurosamente hablando que deberían conducirnos al descubrimiento de una "verdad" sobre los mitos.

Encontramos, en fin, también una interesante afinidad entre la inspiración retórica de Candea y la propuesta reciente de un experimentado comparatista, Bruce Lincoln, en el sentido de una "comparación débil", para controlar las derivas y los riesgos de propuestas precipitadamente universales[39]. Si la comparación puede pretender un futuro viable en los estudios comparativos de cualquier disciplina debe

---

37 Candea 2018: esp. 185-202.

38 Sobre el ejercicio antiguo, sus formulaciones y ambigüedades que han llevado a una recepción parcialmente centrada en la comparación como contrapartida de la metáfora, cf. Goyet 2004.

39 Lincoln 2018: 1-33 (quien fue discípulo de Mircea Eliade) presenta una historia entreverada con datos biográficos de la suerte del comparatismo en el siglo XIX y propone una serie de tesis para mantener bajo control esta actividad capaz, en palabras de Zhang Longxi, de matar a distancia. Nos limitaremos

empezar por reconocer precisamente sus tendencias "explotadoras" (subordinar lo particular a lo general, privilegiar la similitud, manipular los ejemplos, o tratarlos superficialmente), entre ellas, pretender ocupar posiciones pretenciosas. Las comparaciones débiles privilegian los recorridos limitados y el detalle sobre la generalización precipitada. Por seguir la imagen que guía el libro, naranjas y manzanas pueden compararse, a condición de reconocer que el término fruta no deja de ser un artilugio útil para sostener la comparación.

3.2. Diluvio: motivo y repertorio

A pocas historias se les ha reconocido la condición de universal como a la del diluvio. Lo que hace especial esta historia no es en sí la universalidad, sino el hecho de que también muy comúnmente sea considerada un mito y, por si fuera poco, un mito viajero. En efecto, entra de lleno en la categoría de relatos importantes para las culturas dadas, en los que personajes extraordinarios (divinidades y héroes culturales) participan en un momento fundacional del orden del mundo tal como lo reconoce la cultura en cuestión. La descripción del diluvio como "segunda creación o génesis" resume muy bien la dignidad mítica extraordinaria de la narración que tenemos entre manos. Parece, pues, especialmente indicada para ejercitarse en la comparación[40].

En la comparación que emprendemos a partir del diluvio griego nos proponemos conjugar la exploración de la universalidad del motivo con la atención a la especificidad cultural de todo mito si quiere ser tenido como tal. Para ello, dado que las cuestiones relativas a la dimensión evolutiva han sido exploradas con detalle y autoridad en otro capítulo de este volumen, tomamos inspiración de una iniciativa más modesta desde el punto de vista de sus avales científicos conforme a los modernos paradigmas, pero extraordinariamente productiva como son los estudios sobre el folklore y, más específicamente, los relativos a la narración popular internacional, de cuya fecundidad en el campo de la mitología griega ya hemos hablado.

---

aquí a las que nos parecen más relevantes. La segunda, por ejemplo, afirma que la comparación no aporta conocimiento, sino algo que pasa provisionalmente por tal (pero, ¿de qué actividad científica no podría decirse otro tanto?); la cuarta, que no hay comparación inocente (algo a lo que atiende especialmente el análisis de Candea 2018) y evitar comparaciones demasiado ambiciosas (tesis 6), una tesis que desarrolla a propósito de dos intentos recientes en este sentido en sendos capítulos del libro. En una línea semejante de redimensionamiento de las pretensiones comparatistas para hacer una propuesta aceptable en tiempos de "postdeconstruccionismo", cf. Detienne 2005.

40 No faltan revisiones detalladas de la mitología diluviana universal como la de Frazer 1918: 1.104-361 (que recoge la abundante bibliografía decimonónica, pero presenta importantes omisiones, cf. *infra* nota 141), Berge 1951 (que hay que manejar con cautela) y recientemente la bastante completa y fiable de Le Quellec & Sergent 2017, s.v. "Deluge", quienes incluyen bibliografía actualizada muy completa. Para la peculiaridad del mito del diluvio como mito viajero y, por tanto, universal en un sentido parecido a como lo son los cuentos, cf. Hansen 2003: 11. La presencia de los mitos diluvianos y la profusión de las interpretaciones en la edad moderna puede explorarse en los volúmenes a cargo de Dundes 1988 y Mulsow & Assmann 2008.

De las investigaciones en ese campo nos interesa en especial el análisis por medio de motivos junto con los instrumentos que este análisis ha puesto en circulación para rastrear la universalidad de las narraciones. Ciertamente, la historia del diluvio no figura (ni podría por definición) aparecer en el catálogo de "tipos de historias" que desde Aarne hasta su más reciente revisión a cargo de Uther ha servido a la investigación en este fecundo campo de estudios. Sí que figura, y prominentemente, en el monumental índice de motivos que, como complemento al índice tipológico, fue elaborado por Stith Thompson, si bien no parece plausible que disfrute de una revisión en plazo próximo. Los motivos son elementos del relato que cobran autonomía respecto del mismo y reaparecen en tipos narrativos de muy diversa especie. Es importante subrayar que el motivo es un elemento de la narración, a diferencia del tema, que pertenece más bien al orden de la macroestructura textual. Los elementos narrativos que se promueven a la dignidad de motivos pueden ser, como señalaba Thompson, personajes, cualidades y situaciones. Lo que importa (y lo que se subraya en los catálogos) es su constancia o invariancia en tipos y versiones diferentes, su circulación libre, como insiste Jason en sus instrucciones para eventuales empresas de catalogación e indexación. Por eso son útiles insustituibles para abrir las narraciones a la comparación, al tender conexiones de semejanzas que deberán, naturalmente, ser sopesadas despacio[41].

En la economía del índice (que puede leerse como un compendio de doctrina religiosa de inspiración creacionista) el diluvio ocupa los números A1010-1020,

[41] El motivo es una categoría analítica que podríamos considerar convergente. En los estudios de la narración popular internacional constituye la unidad elemental del relato "que tiene capacidad de persistir en la tradición" (Thompson 1946: 415-6). Ciertamente no han faltado críticas a sus insuficiencias, sobre todo en lo que respecta a la vaguedad con la que el término es definido, pero críticos tan agudos como Dundes reconocen su utilidad y lo difícil que resulta reemplazarlo (Dundes en Bronner 2007: 101-6). Sobre sus posibilidades y exigencias en la confección de índices, véase Jason 2000: 22-24, y la estimulante revisión de la cuestión por Edmunds 2016: 22-29. A Dundes se debe una de las elaboraciones más exitosas de esta categoría a partir de las propuestas de Propp, el "motivema", que prosigue la línea de tomar para el análisis de las narraciones tradicionales el modelo lingüístico estructural. La función proppiana se interpreta como posición que genera un paradigma de realizaciones o alomotivos cuyo sentido se debe interpretar en cada cultura (cf. Dundes en Bronner 2007: 98-101 y 319-26). Es curioso observar que en el riguroso (a su manera) y extenso análisis de los mitos amerindios que Lévi-Strauss emprende en su gran obra *Mythologiques*, la categoría que funciona de verdad no es tanto el "mitema" como el motivo, como señala agudamente Dubuisson 2014: 136-9. En el campo literario el motivo se define en contraste con el "tema", distinción que se presta a posibilidades prácticamente inacabables. Una versión práctica los enfrenta por su carácter más específico concreto (y en este sentido converge con la definición de Thompson) de modo que puede decirse que un motivo expresa un tema o lo significa, cf. de Grève 1995:13-24. A diferencia de la orientación que privilegian los estudios de folklore, los literarios insisten en la función estructurante del motivo (que en esto conserva algo de sus usos musicales). Una exploración más sistemática y hasta programática del lugar del motivo entre las categorías temáticas puede leerse en Frenzel 1966. Finalmente, conviene señalar que en el estudio de la difusión de los mitos entre culturas diversas hay importantes especialistas que indican la importancia de atender a las formas concentradas y unidades elementales, más que a las narraciones completas, algo que interpretamos en el mismo sentido convergente, cf. Mondi 1990: 144 ("mythical ideas") y Bernabé 1995: 15 ("segments de trame").

conforme al ingenioso sistema decimal propuesto por Thompson, quien reserva la letra A para los motivos míticos, y los números A1000-1090 al motivo que llama "World calamities and renewals". El diluvio entra de este modo en un paradigma catastrófico con las conflagraciones (1030), los inviernos continuos (1040), el derrumbamiento del cielo (1050), conmociones terrestres de todo género (1060), monstruos destructivos (1070) y batalla final (o Armagedón, 1080).

El índice, decíamos, está confeccionado para destacar la invariancia de los motivos, de manera que la creación de tipos subordinados se hace en forma de especificación, no de alternancia, destacando así su equivalencia. Pero al especificar el motivo general lo que resulta es un despliegue de su potencial narrativo en sus episodios esenciales[42]. El motivo se convierte, pues, en una suerte de narración concentrada, una formulación sintética (y fácilmente manipulable) que puede desplegarse diversamente según las posibilidades que se abren en cada submotivo. Así, la destrucción diluviana se desarrolla en sus posibilidades universal o local (A1011), en sus orígenes (A1012-1019) y en su final junto con la salvación de los protagonistas (A1020-1029).

Al proceder a la "construcción" del diluvio griego a partir del cotejo de diferentes versiones sin el afán de reducirlas a un ancestro común, seguiremos la inspiración de Thompson en una propuesta de análisis elemental de los textos en el que se conjuga el establecimiento de su estructura narrativa en episodios con el reconocimiento de los motivos que orientan la comparación.

En efecto, la consideración de los motivos reconocidos por Thompson que aparecen en los textos griegos pertinentes nos permite dar un perfil tipológico al diluvio del que vamos a tratar, que queda definido (en el sentido en que los perfiles pueden serlo) por la serie de los motivos, su variación libre y sus especificaciones en submotivos que permiten la exploración de las diferencias culturales. De este modo el diluvio griego es característicamente local y plural (A1011), aunque las versiones universales son también conocidas a partir de cierta época (A1010). En su origen está una decisión divina (A1015), sólo en algunos (aunque eximios) casos moralizada como castigo (A1018). La salvación se hace por medio de una embarcación (A1021, la lista de alomotivos es en este enclave extensa) y se cumple en la cima de una montaña (A1022). En el motivo que Thompson recoge como A1029 ("Survivors of flood establish homes") puede incluirse fácilmente la acción subsiguiente a la salvación que constituye una refundación de la vida humana.

[42] Sobre la economía del índice y el modo en que integra las perspectivas *etic* y *emic* de la investigación antropológica, cf. Edmunds 2016: 22-29.

3.3. Ejercicios comparativos sobre los diluvios griegos

3.3.1. Entre mito, leyenda y folklore

En esta primera variación proponemos desarrollar la dimensión genérica de la comparación. Por medio de ella exploramos las fronteras entre formas de narración tradicional para así apreciar mejor lo distintivo del mito o, si estamos de humor deconstructivo, más acorde con nuestra época, relativizar su alcance y demostrar su limitada validez, reveladora más bien de quien la hace que de aquello que intenta definir.

El caso del diluvio es especialmente útil para este tipo de exploración. En efecto, se trata, como hemos señalado, de un motivo mítico prototípico. Es por ello de notable interés observar su fortuna en versiones del género "complementario" del cuento internacional, algo para lo que la literatura clásica ofrece una ocasión magnífica gracias al genio ovidiano.

En el libro VIII de las *Metamorfosis* (618-724) el poeta pone en boca de la anciana Lélex la historia ejemplar de Filemón y Baucis, la piadosa pareja que, como premio a su comportamiento hospitalario, se salva del cataclismo con el que la divinidad castiga a todo un pueblo de impíos vecinos[43]. La fábula en cuestión es narrada en segundo grado en un enclave enunciativo complejo que escenifica pastoralmente una perspectiva crítica (¿qué poder tienen los dioses?) y hasta erudita (etiologías de cultos y templos). La historia de Filemón y Baucis enseña que son poderosos recurriendo a un tipo de narración bien conocido en los índices al uso, como ha señalado recientemente Hansen, al que frecuentemente se asigna el término griego de "theoxénia"[44].

El tipo en cuestión, en el que se reconocen por lo menos unas diez variantes, aparece recogido en el emérito índice de Aarne y Thompson (sigla AT, cuya última actualización se debe al trabajo de Uther, sigla ATU) dentro de la categoría de "Historias religiosas", en la serie "God repays and punishes" (AT 750-779). Más específicamente, la fábula ovidiana entraría en el tipo 750, variantes AT/ATU 750A ("The wishes"), AT/ATU 750B ("Hospitality Rewarded") y AT/ATU 750* ("Hospitality Blessed"), que pueden reducirse a los siguientes términos: uno o más seres

---

[43] Sobre este pasaje de las *Metamorfosis* hemos consultado con provecho la edición comentada a cargo de Barchiesi 2005, y la traducción castellana ricamente anotada de Álvarez & Iglesias 2003.

[44] Hansen 2002: 211-23. La circulación del motivo puede testimoniarse en un conocido pasaje de la *Odisea* (17.485-7) en la forma de dicho sentencioso; cf. también Ovid., *Fast*. 5.495-536. Sin el episodio del diluvio, este tipo narrativo se ilustra en la mitología griega con las historias de Mercurio y la mujer tacaña que recoge en sus fábulas Fedro (4 = 535 Perry) y Teseo (cf. Eur., *Hyp*. 43-6; 887-90 y 1315-1324); véase además, Plut. *Parall. Min*. 34, 314B. Mención aparte merece la historia de Orión, nacido como satisfacción del deseo de su padre por parte de los dioses que han sido atendidos en su casa (la fuente más antigua es Paléfato, 4; el resto de las fuentes en Hansen 2002: 223, nota 19), una historia que encuentra llamativos paralelos en la India y, por supuesto, en la historia de Abraham y Sara (*Gen.* 18: 1-16; 21: 1-4).

sobrenaturales visitan una casa donde son recibidos de manera hospitalaria, de modo que el (o los) anfitrión(es) reciben una recompensa; alternativamente, quienes los reciben inhospitalariamente reciben un castigo. Entre los ejemplares mejor conocidos de este tipo en su versión ATU 750A se encuentra el recogido en la emérita colección de los hermanos Grimm (nº 87), bajo el título *Der Arme und der Reiche*. Cuenta cómo en los tiempos antiguos, cuando el buen Dios vagaba por la tierra, llamó cansado a la puerta de un rico quien, tomándolo por un mendigo, le negó la entrada en su casa con una excusa, pero fue recibido hospitalariamente por un matrimonio pobre en su modesta casa. El buen Dios concede a la pareja tres deseos que emplean sabiamente para su propia salvación eterna y garantizarse un modesto bienestar en vida. A su marcha el rico se percata de su error y consigue que el buen Dios se aloje en su casa; pide también la misma gracia, y le son concedidos tres deseos que emplea estúpidamente hasta hacerlos inútiles.

Como señala Almut-Barbara Renger, quien recurre precisamente a estas historias para ilustrar las diferencias entre mito y cuento popular[45], en ambas historias se encuentra el motivo de la visita divina de incógnito, aplicada en el mismo sentido de enfrentar la hospitalidad premiada y el castigo al comportamiento inhospitalario. En ambos encuentra también la misma construcción ideológica, en el sentido de que ambos textos formulan de manera "programática" el mismo ideal de piedad que se realiza en el acto de recibir con generosidad, que resulta más manifiesta en situaciones de penuria. También semejante es la recompensa recibida por la virtuosa pareja, si entendemos que en ambos casos, en virtud de su piadosa acción, resulta integrada en el espacio divino. No es difícil, por ejemplo, ver en la casa magnífica de los ancianos de Grimm un análogo del templo en el que Júpiter y Mercurio transforman la casa de Baucis y Filemón, y en su metamorfosis en objetos de culto el correspondiente a la bienaventuranza cristiana.

La comparación permite, sobre el trasfondo de la similitud, destacar las diferencias y explicar por qué la historia de Baucis y Filemón puede contar como mito y la de los Grimm más bien como ejemplar de un tipo del folklore internacional[46]. Renger señala, para empezar, las referencias específicas que introduce el relato mitológico ovidiano que está ubicado en un paisaje específico, frente a la indeterminación propia de la narración popular[47]. Más convincente resulta el contraste entre

---

45 Renger 2006: 92-9.

46 Hay que tener en cuenta también el contexto de la obra en el que la narración se integra. Según Renger 2006: 94-7, las historias de transformaciones tienen claramente una orientación mítica, manifiesta en el hecho de que las transformaciones no son reversibles, sino, con mucha frecuencia, una salvación de la violencia, en diametral oposición a la temporalidad de las apariencias y la liberación de la transformación en el género de la narración popular.

47 La ubicación de la historia ha servido para relacionarla con el conocido episodio del primer viaje de Pablo en compañía de Bernabé, cuando, tras realizar en Listra una curación milagrosa, fueron identificados como "dioses en forma de hombres" bajados a la tierra: "Tomaron a Bernabé por el dios Zeus y a Pablo por el dios Hermes, porque era el que hablaba" (*Hech*. 1411-12).

los modos en que se realiza la acción divina de recompensar y castigar. En la diferencia entre la catástrofe que extermina a todo un pueblo de impíos y el jocoso resultado de los deseos cuando se otorgan a un imbécil con demasiado dinero trabaja la polaridad entre el terror y el juego. Lo cual quiere decir, en suma, que el elemento que marca la diferencia es precisamente la presencia en la historia de Ovidio del motivo diluviano.

Lo cierto es que el comentario de Hansen avanza la posibilidad de distinguir como tipo un subgrupo (no reconocido en ATU) constituido por las historias en las que el castigo y la recompensa dispensadas por las potencias sobrehumanas en cuestión, conforme a los méritos respectivos, se realiza en la modalidad de una inundación que causa la muerte de los impíos y la salvación de los piadosos[48]. Hansen aporta cercanos paralelos a esta versión diluviana en leyendas inglesas y francesas que, como la "historia frigia" de Ovidio, están también ubicadas y sirven para dar cuenta de la presencia de masas de agua en la zona. El hecho de que se conozcan versiones en las que la destrucción se realiza por el fuego remite de nuevo al paradigma mítico diluviano. Si consideramos que la ubicación específica y el elemento etiológico son distintivos de este tipo de narración, nos encontramos en estos casos con una situación de ambigüedad genérica de cierto interés.

Por otro lado, Fontenrose mostró en un extenso trabajo ya antiguo que la fábula ovidiana encuentra su contrapartida en la tradición hebrea en la historia de Lot y el fin de Sodoma[49]. Fontenrose consideraba que este paralelo (al que añadía la historia de Licaón)[50] atestiguaba la circulación fluida de tradiciones que debían remontarse a los relatos mesopotámicos sobre el diluvio (aunque reconocía ciertos elementos distintivos bien definidos) en las zonas de Palestina, Frigia y Arcadia (algo para lo que señalaba condiciones geográficas/geológicas análogas en las tres zonas). En el conjunto de las tradiciones diluvianas, las versiones frigia y hebrea testimonian la existencia de una rama legendaria que asociaba el diluvio a una prueba divina de la

---

48 Hansen 2002: 219-20. Merece la pena traer a colación tradiciones chinas todavía vivas (aunque en ciertos detalles podrían ser muy antiguas) en las que la intervención divina salva a unos pocos (ancianos y niños) de la inundación que anega al resto del pueblo (y cuyos restos se pueden ver en forma de lago); cf. Lihui & Denming 2005: 116-117. La presencia divina no está asociada en estos casos a un episodio de *theoxénia* que ponga a prueba a los mortales, aunque el factor de generosidad se encuentra en algunos casos.

49 Fontenrose 1945. El fuego como elemento de destrucción pertenece al "paradigma catastrófico" como vimos en la sección anterior (A1030 Thompson). Es interesante en este sentido la historia transmitida por Pausanias (2.35.4) sobre la llegada de Deméter a la Argólida, donde redujo a cenizas la casa de Colontas, quien le había negado hospitalidad; salvó, sin embargo, a su hija, quien había pedido a su padre que se mostrara respetuoso con la viajera; cf. igualmente, a propósito de los vagabundeos de Deméter, Ovid., *Met*. 5.446-451. Cf. W. M. Calder en Dundes 1985: 101-112.

50 Fontenrose 1945: 110, afirmaba que podía reconocerse en Licaón, gracias a algunas versiones de esta historia, la figura originaria de un héroe cultural así como el motivo de la salvación en la montaña (cf. Paus. 10.6.2). La historia de Licaón figuraba ya en Hesíodo, fr. 163 M.-W., pero como señalaba ya Usener 1899: 246-8, no tenía relación alguna con el diluvio. Sobre las tradiciones del diluvio en Arcadia vinculadas a la figura de Dárdano, cf. *infra*.

bondad humana, un motivo que puede entenderse como variación de la idea mítica de la insatisfacción divina con el ser humano. Dado que la salvación se hace a pie enjuto y no por recurso a arca alguna, Hansen propone llamarla "Pedestrian redaction"[51].

Con todo, en la reciente revisión del índice de Aarne y Thompson a cargo de Uther (sigla ATU) se incorporan referencias al texto ovidiano para el tipo ATU 750A y al trabajo de Hansen para 750B, pero no se reconoce tipo específico para las versiones con el motivo del diluvio, probablemente porque el motivo en cuestión es "por definición" mítico y, por tanto, ajeno al mundo del cuento popular. Es interesante señalar que el propio Hansen, quien se atiene con bastante firmeza a las distinciones estipuladas por los estudios de folklore, acaba reconociendo que más que de mito, habría que hablar de leyenda, una distinción que, por lo demás, es muy difícil hacer valer con rigor para el caso de los mitos clásicos.

3.3.2. Diluvios griegos: un periplo de mitos

En este segundo ensayo, nuestra modesta aventura comparatista se propone explorar la peculiaridad de la versión griega del diluvio sin partir de un "mito del diluvio" ya elaborado o estándar. Invita, más bien, a "construir" el mito a partir del cotejo de la serie de narraciones en las que se reconoce el despliegue del motivo diluviano en diversos géneros a lo largo de una extensa historia cultural. Se trata de ensayar, en la medida de nuestras fuerzas, esta modalidad tan exigente de trabajo sobre el mito como es la comparación, y mostrar en el proceso tanto sus dificultades, riesgos y responsabilidades, como la complejidad de partida de los textos y la riqueza de las perspectivas que se abren al enfrentarlas a otros complejos mitológicos más o menos emparentados o afines. El resultado del ejercicio no es el de dar con una versión canónica del mito, sino el de ofrecer, tras comparaciones sucesivas, algo así como una suerte de constelación narrativa, visible en buena medida, como las celestes, gracias a la imaginación de quien conecta las versiones de referencia. O bien, si se quiere seguir la metáfora hodológica, de acuerdo con la idea de Herder de que la mitología griega debe contemplarse desde el mar, proponemos un periplo por la mitología del diluvio.

De entrada, pues, se impone recuperar la variedad narrativa que esconde la referencia al "mito del diluvio" y que la generalización ha eliminado para hacer bien su trabajo. Esta exigencia parece especialmente necesaria en el caso de la mitología griega, cuya historia del diluvio es característica y desconcertantemente plural. El mito del diluvio tiene un extenso recorrido y en el inicio de su periplo griego no fue universal como tampoco fue *el Diluvio*. En efecto, no sólo no cubrió la tierra entera, ni lo hizo completamente, sino que tampoco dejó como únicos supervivientes a los protagonistas de la aventura. Por resumir la adaptación a una dimensión ecológica:

[51] Hansen 2002: 222.

el diluvio griego adopta una configuración isleña. Abundan narraciones sobre lugares a los que no llegaron las aguas, regiones aisladas de la inundación y, sobre todo, cumbres de montañas que brindan refugio a un grupo indeterminado de ejemplares humanos, a partir de los cuales la especie puede rehacerse y repoblar la tierra. La pluralización del relato concierne también al episodio mismo, que pierde en buena medida la singularidad característica de la narración diluviana prototípica en la cultura bíblica y cristiana. En sus formulaciones filosóficas más conocidas, el cataclismo se transforma en episodio regular en un ciclo de destrucción y renovación que se ha considerado en ocasiones típico de la forma antigua de ver la historia[52].

Un panorama de las versiones a la que contribuyen poetas, eruditos y filósofos de muy diferentes épocas no es tarea fácil. Siguiendo a Gian Andrea Caduff [53], cabe distinguir en el espacio cultural grecorromano tres grandes conexiones diluvianas, cada una de las cuales con un diferente "héroe" (*Flutheros*). La más importante, sin duda alguna, es la tejida en torno a la figura de Deucalión, que llegó a ser proverbial[54]. Más o menos marginales en comparación con ésta son las que se asocian a Dárdano[55], el legendario fundador de la dinastía troyana, y a Ógigo, rey de Atenas (o de Tebas)[56]. Más marginal aún es la tradición que habla de un cataclismo sucedido en Frigia, en el cual el protagonismo toca a un tal Priaso, hijo de Brombio[57].

---

52 Sobre las versiones filosóficas-naturalistas del diluvio, cf. Caduff 1986: 142-6.

53 Caduff 1986 y la importante exploración de Deforgue 2017: 532-84, que pone las mitologías de los orígenes en la perspectiva comparativa adecuada, conforme a un paradigma semejante al que hemos llamado "catastrófico".

54 *AP* 11.67; 71.

55 Caduff 1986: 133-141.

56 Caduff 1986: 159-185.

57 Nono (13.520-44) menciona a este personaje como capitán del contingente frigio en el ejército de Dióniso. Priaso habría escapado de una inundación que Zeus había desencadenado en Frigia, y se habría refugiado en Beocia, de donde regresa cuando el peligro ha pasado. En su tierra de nuevo encuentra que su padre ha sobrevivido al desastre. La conexión frigia resulta especialmente interesante, porque hubo quien localizó en la región del río Sangario el relato de Deucalión y Pirra, en concreto el relativo a la recreación de la humanidad a partir de piedras. La fuente de esta afirmación (Arn., *Adv. Nat*. 5.5, quien, a su vez, dice seguir una fuente "teológica" especialmente autorizada de nombre Timoteo) asocia esta historia con la del mito nacimiento de la diosa Agdistis por impregnación de la roca Agdis (que será la Gran Madre) por el semen de Zeus, en el que se ha reconocido la recepción griega de un mito hitita conocido como el *Canto de Ulikummi* (cf. Bernabé 2015: 183-210). Otros testimonios de la conexión frigia son los que aporta el historiador Hermógenes (*ap*. Zen. 6.10 = *FGrHist*. 795 F 2), autor de una *Historia de Frigia* (hoy perdida), quien refiere que el rey Nanaco de Pesinunte, anterior a Deucalión, para prevenir el diluvio hizo que su gente se reuniera en un templo. En fin, la entrada "Iconio" en Estéfano de Bizancio (que remonta a un historiador anónimo, cf. *FGrHist* 800 F 3) menciona al rey Anaco, a cuya muerte habría tenido lugar el diluvio. Una tradición sobre el diluvio estrechamente conectada con la versión bíblica estaba arraigada en Apamea, una ciudad que no sólo era conocida con el nombre de Kybotos (término para "arca" en la versión de los *Setenta*), sino que acuñó monedas en las que se representaba el arca (tipo *lárnax*) junto a dos personas con la inscripción "Noé", cf. Caduff 1987: 127-9).

La dominancia de la historia de Deucalión se debe no sólo al volumen de los testimonios, sino al lugar que consigue en la historia mítica de Grecia. Hay general acuerdo en afirmar que el motivo mitológico del diluvio viajó desde el Oriente Próximo a Grecia en época arcaica, tal vez en los barcos de aquellos héroes viajeros que tan vívidamente evoca Lane Fox[58]. El lugar que concentra las más antiguas y numerosas referencias diluvianas en Grecia, la región de Lócride, hace plausible pensar que las historias viajaron desde las costas de Siria hasta las griegas por la conexión eubea en una época que sólo podemos aproximadamente precisar por referencia a los monumentos literarios conocidos. Es posible que las elevaciones del Parnaso a cuya ladera nororiental se extiende la Lócride, hayan tenido un papel importante en la primera instalación del mito en tierra griega[59].

Sólo de manera muy esquemática puede presentarse el complejo proceso de aclimatación de la historia diluviana al medio cultural griego, que se encuentra entonces precisamente en el momento formativo de su propia identidad[60]. Para conocer el momento de esta instalación, valor crítico en este punto tiene el testimonio del *Catálogo de las mujeres* hesiódico[61], donde Deucalión figuraba como pieza clave en la construcción de las genealogías heroicas que dotaban de abolengo a las estirpes reconocidas en época histórica. Con todo, no está del todo claro si el Deucalión del *Catálogo* es ya el héroe diluviano por antonomasia que será en época clásica[62], como tampoco cuándo y en qué medios literarios la historia del cataclismo se incorporó a la red de mitos griegos que conocemos[63].

Las diferentes versiones de la historia que nos han llegado dejan ver los efectos de la tensión entre convergencia panhelénica y dispersión local característica del proceso que tendrá como resultado la creación de una de las identidades culturales más persistentes de la historia universal. De un lado, el mito del diluvio protagonizado por Deucalión y Pirra se incorpora con más o menos coherencia en las líneas maestras de la red de historias que los griegos de época histórica identifican como su pasado. Importantes pasos de este proceso son su asociación con Delfos y, sobre

---

58 Lane Fox 2010. Sobre las vías y medios de influencia, cf. West 1997: 586-630.

59 Cf. Caduff 1986: 76-84.

60 Malkin 2011.

61 De atribución y datación controvertida, cf. Strauss Clay 2003: 165-6, esp. n. 51, quien apunta que independientemente de las cuestiones mencionadas, esta composición aporta un complemento a *Teogonía* y *Trabajos* desde el punto de vista heroico, intermedio entre el divino y el humano. Véase también Strauss Clay en Hunter 2005: 25-34.

62 Tampoco está claro a partir de los testimonios conservados de sus obras, si los primeros "mitógrafos", como Hecateo de Mileto (fr. 13-16 Fowler) o Ferécides de Atenas (fr. 23 Fowler) de quienes conocemos su interés en la estirpe de Deucalión incluían el motivo del diluvio. Sobre estas genealogías, cf. Fowler 2013: 113-21.

63 La posibilidad de que una historia de diluvio apareciera ya en la *Titanomaquia* de Eumelo (o Arctino) ha sido defendida por West 1994, cf. tb. Bremmer 1998: 40-4. En el fr. 4 Bernabé ("Flotando en él unos escamosos peces de ojos de oro nadan en el agua", trad. de. A. Bernabé) parece resonar el conocido *adynaton* que aparece en los tratamientos del diluvio en la poesía helenística y romana, cf. Lyc., *Alex*. 83-5, Hor, *C*. 1.2.5-12 y Ovid., *Met*. 1.296; 295-300 y 306.

todo, Tesalia[64], en un proceso decisivo en la formación de la identidad griega que se puede situar históricamente a comienzos del siglo VI a.C. con la formación de la Anfictionía délfica tras la primera Guerra Sagrada. El poema hesiódico mencionado se conecta plausiblemente con este momento importante de la historia griega, y el cuadro que aporta de las genealogías heroicas parece también que nos da la perspectiva de los vencedores en la contienda[65].

De otro lado, la historia tiene que contar con las diferencias y rivalidades culturales y políticas que esos mismos que quieren llamarse griegos no están dispuestos a diluir sin más en una identidad genérica. Un artificio mitopoético muy productivo para conjugar convergencia y dispersión fue la conexión del diluvio de Deucalión con otros lugares, bien por la mediación del propio Deucalión[66], bien por la sincronización con la acción salvadora de otros héroes culturales de alcance local[67]. Existen, por otro lado, indicios de que, en algunos casos, había el empeño de llegar más lejos y con versiones del diluvio con héroes que no parecen vinculadas a la historia de Deucalión, como es el caso en Argos[68] y Egina[69]. Precisamente estas historias

---

64 Helánico de Lesbos, autor de una obra de título *Deucalionea*, hacía a Deucalión rey de Tesalia (*FGrHist* 4 F 6a/b *ap*. *Σ* A.R. 3.1086), si bien situaba en Cino (en la Lócride) la tumba de Pirra (*FGrHist* 4 F 11 *ap*. Σ P., *O.* 9.62a). También los escolios a Píndaro (*Σ.* P., *O.* 9.62a = *FGrHist* 4 117) refieren la noticia de que según el historiador de Lesbos el arca de Deucalión y Pirra habría atracado no en el Parnaso, sino en el monte Otris en Tesalia.

65 Cf. Fowler 1998.

66 La historia de Atenas fue "sincronizada" con el diluvio de Deucalión en el reino del rey Cranao (Apol., 3.186). Según la crónica del *Marmor Parium* (*FGrHist*. 239 A2, 4), Deucalión se habría refugiado en Atenas, donde habría hecho edificar el templo a Zeus Olímpico (Paus., 1.18.7-8, quien afirma que los atenienses enseñaban la tumba del héroe); cf. también Pompeyo Trogo, *ap*. Iust., 2.6.7-11). El historiador Teopompo de Quíos (s. IV a.C., *FGrHist* 115 F 347a/b) da noticia de que en la fiesta de las Antesterias, la fiesta de los pucheros (Χύτραι) conmemoraba la salvación del diluvio y celebraban a Hermes ctonio en memoria de los muertos en la catástrofe (cf. también *FGrHist* 365 F 4, del historiador Apolonio de Acarnas, y Plut., *Sila* 14.10). Según Arriano (*ap*. *EM* 176.32-6 = *FGrHist* 156 F 16), Deucalión habría desembarcado en Argos, y un papiro de Oxirrinco (*POxy* 62.4306) sitúa el sacrificio que siguió al desembarco en Macedonia.

67 Así en Megara (Paus., 1.40.1), Platea (Call., F 42 Pfeiffer), Lesbos (D.S., 5.81.3) Quíos (Éforo, *ap*. Ath. 105d = *FGrHist* 70 F 11) y Samotracia (Hel., fr. 135 Fowler). El cataclismo griego y Deucalión fue también ubicado en Dodona, en la región del Epiro, donde, nos dice Aristoteles, vivían "los que entonces se llamaron Graicos, que ahora se llaman Hellenes" (*Meteor*. 352a-b). Testimonios sobre esta conexión son también Calímaco (F 509 Pfeiffer), Plutarco (*Pirro* 1) y los escolios T a Homero (*Σ* T *Il.* 16.235), Caduff 1986: 115-8.

68 *Σ.* E., *Or*. 932. El héroe en esta historia es el rey Ínaco, quien asume en esta leyenda la función del monarca que restaura el orden natural y humano por medio de la adecuada canalización de las aguas. Este diluvio local desarrolla un motivo dominante en algunas de las tradiciones diluvianas chinas, cf. *infra*. Sobre este diluvio argivo, cf. Plut., *Quaest. Graec*. 51, 303A-B. Según Pausanias (2.22.4), Posidón habría provocado una inundación a resultas de su altercado con Hera por el patronazgo de Argos, pero los mitos de disputa divina no pueden considerarse del mismo tipo que los diluvianos, según Caduff 1986: 193-6.

69 Cf. *Σ* P., *N.* 5.17. Es difícil decir cuándo las referencias al diluvio sin más deben entenderse de manera específica. Por ejemplo, Mérope, según un escolio a la *Ilíada* (*Σ.* AB *Il.* 1.250), emprende la labor de reorganizar la sociedad humana tras el diluvio. La ciudad de Élide (que en dorio se escribía Ϝᾶλις), según el historiador Leandro (*FGrHist* 492 F 13 *ap*. *EM* 426,8-10), recibiría su nombre de haber reunido

tienen como protagonistas a personajes que pertenecen a importantes linajes del mito griego que no se integraron en el sistema "helénico" que parte del hijo de Deucalión, Heleno y su descendencia, un punto sobre el que ha insistido con acierto recientemente Margalit Finkelberg[70]. La presencia del motivo del diluvio en esas genealogías puede interpretarse como una manera de subrayar su independencia respecto de las otras grandes familias de la historia mítica griega.

3.3.2.1. El espectáculo del diluvio, un mito sin palabras

En el siglo II de nuestra era, el inclasificable Luciano aseguraba en su tratado sobre la danza que en el amplísimo repertorio de este tipo excepcional de artista total que es el pantomino, cuyos conocimientos, nos dice el sirio, rivalizan con los del mismísimo Calcas, debe contarse

> Deucalión, el gran naufragio en su tiempo de la vida humana, un arca que preserva los restos de la especie humana, y los hombres que deben nacer de nuevo de las piedras. (Luc., *Salt.* 39)

La brevedad de la cita no deja reconocer el interés de esta escueta mención de la historia de Deucalión en al menos dos aspectos que requieren por ello de cierto comentario.

En primer lugar, la lectura del contexto inmediato revela que el repertorio del pantomimo no es una enumeración caótica de posibles argumentos, sino que tiene una estructura mitográfica bien reconocible para la parte estrictamente mítica (pues el ciclo terminaría idealmente con Cleopatra, aunque no sabemos si Luciano está aquí también bromeando en serio), que en esencia remontaría a Hesíodo. Se inicia con Caos y sigue las generaciones de dioses hasta la consolidación de Zeus como rey de los dioses, la acción y castigo de Prometeo y la implantación del oráculo de Delfos. En este punto se inserta la aventura de Deucalión que marcaría el comienzo de la historia heroica, entendiendo por tal la época en la que los dioses y mortales se encuentran en la tierra. En lo sucesivo la distribución del material sigue un criterio geográfico. Así pues, podría decirse que lo que tenía en la mente el pantomimo ideal de Luciano era en esencia una mitografía inteligentemente estructurada, en la que Deucalión y su diluvio marcan la coyuntura entre épocas que en el relato canónico de Hesíodo se señala con el cambio de razas. En este punto, el paralelo más inmediato es el de Apolodoro, como veremos más adelante[71].

(ἁλισθῆναι) a los supervivientes.

70 Finkelberg 2006: 24-33.

71 Complementaria a la cuestión del repertorio del pantomimo es la de hasta qué punto éste refleja la competencia mitológica de un público que, para el tipo de espectáculo del que hablamos, hemos de considerar considerablemente diverso en lo que al nivel cultural se refiere. Lada-Richards 2007 : 130-4 considera que Luciano está intentando redefinir la dignidad de género "popular" en términos del

Un segundo detalle de interés en la versión pantomímica del diluvio está en la forma narrativa en que lo presenta Luciano. Éste no da simplemente el título de la eventual *performance*, aunque probablemente algo así habría bastado para mentar el asunto de la representación, sino que ofrece lo que parece un guion elemental, enumerando la secuencia de los tres episodios que resumen la historia en cuestión en la medida en que es focalizada desde la perspectiva de los personajes protagonistas: catástrofe – salvación – recreación de la humanidad. Los episodios coinciden en lo esencial con los reconocidos en el estudio del motivo del diluvio. Tenemos, pues, en el medio de uno de los géneros de espectáculo más populares en la Roma imperial, una representación del mito reducido narrativamente a la condición de una miniatura, que es un arte en el que destacaron los artistas de la época.

3.3.2.2. Deucalión como paradigma heroico

Debemos a Píndaro la primera mención a un diluvio como parte de la historia antigua de los griegos que merece traerse a la memoria. Píndaro la incorporó al elogio de un vencedor olímpico muy especial, Efarmosto, para que fuera cantada en su ciudad natal de Opunte a la llegada del hijo victorioso[72]. El momento y el modo en que es presentada la historia en la oda olímpica son de un interés muy especial, pues nos dejan ver a un poeta muy meticuloso en la elaboración de los relatos en el medio de la poesía celebrativa. En su afán de dar a la acción de Efarmosto dimensión heroica, Píndaro había evocado la acción de Heracles capaz de enfrentarse a los tres dioses más grandes, cuando se percata de la impropiedad de la historia que cuenta:

> ¡No sigas ahora con semejante parloteo!
> ¡Deja cualquier lucha o guerra
> lejos de los inmortales! Ofrece tu lengua
> a la ciudad de Protogenía, donde por designio Zeus
> Pirra y Deucalión bajaron del Parnaso
> a establecer su primera morada y, sin connubio,
> fundaron la pétrea raza de un mismo pueblo:
> y sus hombres de la piedra recibieron el nombre.
>
> Erige en su honor el sonoro sendero de tus versos
> y elogia el vino añejo, pero las flores de himnos
> nuevos. Cuentan, en efecto,
> que el ímpetu del agua anegó la negra tierra,
> mas, por las artes de Zeus, de súbito un reflujo de las aguas
> recogió la inundación.

"capital simbólico" de la elite, de modo que la descripción que leemos puede estar considerablemente distorsionada.

72 Seguimos la edición con comentario de Gerber 2002.

> En aquellos está el origen
> de vuestros antepasados de broncíneo escudo,
> jóvenes nacidos de las jóvenes
> de la tribu de Jápeto y de los nobilísimos crónidas,
> que se sucedieron en el trono local…[73]

La historia diluviana se incorpora al encomio como una vía más piadosa para celebrar la hazaña de vencedor olímpico conforme a uno de los tópicos más conocidos del género, la laude de la ciudad de origen que queda ennoblecida por sus extraordinarios ancestros. Señalemos un par de aspectos de especial interés.

Respecto de las vistas épicas que se extienden sobre épocas y edades, las de Píndaro reducen el diluvio a su significado local y, lo que es más importante, genealógico. Los protagonistas de la historia figuran aquí en virtud de ancestros de los reyes de la ciudad que incorporan en su linaje nada menos que la ascendencia de dos familias divinas. Extraordinariamente revelador sería en este punto poder saber más acerca del modo en que las genealogías de Deucalión y Pirra figuraban en el *Catálogo* hesiódico, pero en el estado de nuestros conocimientos sólo podemos saber que estos dos personajes figuraban ya al comienzo de una de las líneas principales de las genealogías heroicas, así como que el episodio de la recreación de la humanidad a partir de las piedras era también conocido y asociado a ellos. Sin embargo, no hay indicio ninguno de que en el mencionado poema se recogiera ya un episodio diluviano protagonizado por Pirra y Deucalión.

En este punto resulta especialmente intrigante la segunda observación crítica que hace el poeta en una coyuntura inusitada de la narración que hace proceder en sentido inverso a la trama. Tras el episodio de la recreación de las gentes y el conocido juego etimológico sobre el material que las produce (*lâas*-*laós*), algo que ya aparecía en Hesíodo con mención del diluvio, Píndaro se exhorta a cantar novedades, para inmediatamente relatar la primera versión conocida en griego de esta catástrofe. Es difícil establecer con certidumbre a qué se refieren esas novedades y en qué sentido lo son. Si se acepta que las historias diluvianas ya circulaban en el mundo griego desde la segunda mitad del siglo VI a. C. lo novedoso no puede ser la relación que sigue del cataclismo, y por ello se defiende que es la genealogía de los reyes de Opunte lo que debemos entender como innovación.

Con todo, hay que tener en cuenta que los pocos versos dedicados al episodio del diluvio son suficientes para introducir en él una novedad narrativa de no poco calado, dado que Zeus figura en él no como oponente sino más bien como salvador, es decir, en consonancia con el ideal de piedad que de manera tan exigente orienta al poeta. Se añade además que la acción salvadora resulta de un artificio del que lamentablemente tampoco podemos saber más, pero que, en cualquier caso, califica la acción de Zeus de manera muy diferente a la que correspondería en principio al

---

[73] P. *Ol*. 9.40-56. Traducción de Emilio Suárez de la Torre. La oda se fecha en los años 468 ó 466. Sobre la línea genealógica de Deucalión en relación con la Lócride, cf. D'Alessio en Hunter 2005: 220-6.

poder que detenta. En las tradiciones diluvianas cercano-orientales, la acción salvadora y los recursos corresponden característicamente a quienes se enfrentan al dios más poderoso por medio de ciertas trampas. Por consiguiente, cabe localizar la novedad pindárica no en el episodio de la inundación catastrófica, sino en su piadoso modelado que la hace vehículo adecuado de la alabanza.

3.3.2.3. Deucalión en la escena cómica. Pirra vs. Prometeo

En el otro extremo del *decorum* literario, la historia de Deucalión y Pirra aparece en la escena cómica ya en la primera mitad del siglo V a. C., y su atractivo para los autores del género se mantuvo vivo durante el siglo IV a. C.

Por referencias dispersas en obras de erudición de época imperial se sabía de una pieza de título *Pirra* o *Prometeo* del poeta cómico siciliano Epicarmo, quien floreció en la primera mitad del siglo V a. C. y conoció ocasiones y lugares de notable esplendor literario[74]. La publicación del *POxy* 2427 por Lobel (Fr. 113 Kassel-Austin) dio a la luz una considerable colección de fragmentos atribuibles a esta pieza que se extienden hasta 500 líneas, lamentablemente, por lo general, en muy pobre estado de conservación. Con todo, los restos dejan reconocer interesantes detalles sobre el argumento mítico y su tratamiento cómico.

Lo más señalado de las versiones cómicas, en la medida en que podemos avanzar una reconstrucción de las mismas, es el protagonismo dado a la figura de Pirra, que es el único personaje de cuya aparición no caben dudas. En uno de los fragmentos mejor trasmitidos y que permite imaginar escenas de la obra (Fr. 1), puede reconocerse el episodio en que la pareja recibe instrucciones para la construcción del arca (*lárnax*) de Prometeo. En el fragmento en cuestión se dan precisiones sobre el tamaño, una idea del diseño del artilugio, así como algunos preparativos prácticos para la aventura[75]. Sin embargo, Pirra se muestra bastante suspicaz ante los consejos de Prometeo, cuyo carácter astuto y engañador conoce bien, y de quien sospecha la malévola intención de quedarse con el ajuar familiar una vez que la pareja se haya embarcado.

Otra característica que dejan traslucir los fragmentos es la abundancia de motivos alimentarios, algo que no puede extrañar en la escena cómica. Otro fragmento de conservación relativamente buena (Fr. 27) revela una disputa sobre el asunto del régimen durante la reclusión en el arca (donde el uso del fuego no es ciertamente aconsejable). La dieta marina se impone, así como otras incomodidades que trae consigo la privación del don de Prometeo.

Los testimonios conservados referentes a autores cómicos del siglo IV a. C. atestiguan el atractivo del argumento en los períodos del género que se conocen

---

[74] Títulos alternativos para la pieza son los de Deucalión y Leucarión. Sobre esta versión del nombre, cf. Caduff 1986: 92-7.

[75] Estos detalles encuentran un curioso paralelo con las fuentes cercano-orientales. En el texto de Epicarmo hay una referencia insistente al techado del arca (fr. 113, fr. 1a+b. 6-9 K.-A.), cf. *Atrahasis*. tab. III 1.25-9 Lambert-Millard.

como Comedia Media y Nueva. Lamentablemente, poco se sabe más allá del título en la mayoría de los casos. Sabemos de sendas obras tituladas *Deucalión* atribuidas a Antífanes y Eubulo, pero los versos que se atribuyen a estas piezas se han conservado sólo por el hecho de ser ilustrativos del vocabulario culinario que interesaba a los eruditos reunidos por Ateneo en su refinado banquete[76]. Del papel de los mismos en el juego cómico sólo podemos hacer conjeturas a partir de lo que hemos señalado sobre el lugar de la dieta en la pieza de Epicarmo.

En suma, la perspectiva cómica despliega el motivo del arca en un aspecto que apenas cabe en las narraciones serias: la vida cotidiana de la pareja, sobre todo en el tiempo de reclusión obligada durante la catástrofe, algo que no puede dejar de interesar en los tiempos que corren. Señalaremos a propósito de esta visión la coincidencia con la tradición de los cuentos populares, donde encontramos intereses semejantes. En efecto, en el tipo ATU 825 se recoge una amplia colección de narraciones bajo el título "The Devil in the Noah Ark", que relatan los intentos diabólicos para malograr la empresa de Noé, con la connivencia más o menos voluntaria de "Mrs. Noah"[77].

3.3.2.4. Apolodoro

En el libro primero de la *Biblioteca* de Apolodoro, la figura de Prometeo cierra la narración de las historias de los dioses para dar paso a aquellas que dan protagonismo a las criaturas que ha creado (1.7.1)[78]. Llama la atención este inicio, que pone de relieve un motivo que no aparece en la literatura griega hasta la época clásica[79]. Sólo en segundo lugar aparece el emblemático robo del fuego por el que será, sobre todo, conocido este personaje en la prolongada historia de su recepción. El relato de Apolodoro sobre la descendencia de Prometeo es como sigue:

> Hijo de Prometeo fue Deucalión, quien reinó en el territorio de Ftía y desposó a Pirra, la hija de Epimeteo y Pandora, la mujer primera, que los dioses hicieron. Cuando Zeus decidió hacer desaparecer la raza de bronce, Deucalión, por consejo de Prometeo, construyó un arca y, tras disponer en ella lo necesario, se embarcó en compañía

---

[76] Antífanes, fr. 78-9 K.-A.; Eubulo, fr. 23 K.-A. Una pieza de este título atribuye Suidas al poeta del siglo IV Ofelio, T 1 K.-A. De una comedia de título *Pirra* atribuida a Dífilo se conserva un solo verso (fr. 69 K.-A.), que no permite decidir si la Pirra epónima es la señora de Deucalión u otro personaje (mitológico o no) de ese nombre, no precisamente poco común.

[77] Sobre el tipo, cf. F. L. Utley en Dundes 1988: 337-56. El tipo aparece como motivo K845 en el índice de Thompson. Entre los títulos atribuidos a una de las sectas gnósticas, se menciona *El libro de Noria*, en el que tocaba el protagonismo a la mujer de Noé, cf. Lewis 1968: 10 nota 2. Los detalles del mantenimiento cotidiano del arca fueron también considerados en el ámbito de la literatura rabínica, cf. Lewis 1968: 135-140 y 144-8, y Ginzberg en Dundes 1988: 319-36.

[78] Seguimos la edición de Paolo Scarpi, 1996. Para el análisis comparado del texto con especial atención a los paralelos orientales, cf. West 1997: 489-93, 2004 y, sobre todo, Bremmer 1998.

[79] Por primera vez aparece explícito en las *Aves* de Aristófanes (v. 686), aunque el testimonio más conocido es el que se lee en Platón, *Prt.* 320d, puesto en boca del sofista epónimo del diálogo. El poeta Filemón atribuía a Prometeo también la creación de los animales, fr. 93 K.-A.

> de Pirra. Zeus hizo caer desde el cielo una copiosa lluvia que inundó la mayor parte de la Hélade, de manera que perecieron todos los hombres, excepto unos pocos que lograron refugiarse en las cumbres de las montañas cercanas. Fue entonces también cuando se quebraron las montañas de Tesalia y todas las regiones, a excepción del Istmo y el Peloponeso, quedaron inundadas. Pero Deucalión, después de ser llevado en el arca a través del mar durante nueve días y otras tantas noches tocó tierra en el Parnaso, y allí desembarcó al remitir las lluvias y ofreció un sacrificio en honor a Zeus Protector de la huida ('phýxios'). Zeus le envió a Hermes y le concedió lo que pidiera, y él eligió que le nacieran seres humanos. Con el asentimiento de Zeus tomó piedras y las lanzó por encima de su cabeza; las que lanzaba Deucalión se convertían en varones, mientras que las que lanzaba Pirra, en mujeres. Por eso se llamó al pueblo 'laós' de 'lâas' ("piedra"). (Apol. 1.7.2)

3.3.2.4.1. Genealogía y condición del héroe

La caracterización del héroe diluviano más allá de ser el sujeto principal de la aventura no figura en el índice de Thompson, pero resulta fundamental en la economía del relato. Salvarse y salvar a otras personas de una catástrofe semejante no es cosa que toque a cualquiera, sino a alguien que se distingue por su saber, su estatus o su poder, algo que resume bien el personaje del rey que es Deucalión, según Apolodoro. En otras versiones y en otras culturas, figuran también reyes que salvan a sus pueblos y los guían con sus leyes para instaurar o restituir el orden destruido por la catástrofe. Sin embargo, en el caso que tratamos, esta dimensión regia y sapiencial está neutralizada en favor de la simple ascendencia[80]. Por otro lado, la condición de hijo de Prometeo no sólo explica la salvación de Deucalión, sino que lo equipara funcionalmente a su progenitor en cuanto a su papel en la constitución definitiva de la raza humana. En efecto, Deucalión en la historia que protagoniza, además de encarnar con su mera supervivencia el desacato a las órdenes divinas, tan característico de la mitología prometeica, ejecuta en el orden humano dos actos propios de su padre: la creación de los hombres y la institución del sacrificio[81].

La cualificación genealógica resulta, además, sobredeterminada por su matrimonio con Pirra, hija de Epimeteo y Pandora. Pirra, además, conecta la historia a la geografía tesalia, que será la dominante en el relato del diluvio griego. La referencia a Ftía como "reino" de Deucalión ubica y singulariza el diluvio en una región de Grecia de considerable importancia en la historia de la formación de

---

[80] Esta genealogía figuraba ya en el catálogo hesiódico, cf. *Σ. Od*. 10.2 (= F 4 M.-W.), y *Σ.* A.R., 3.1086 p. 276.1-3 Wendel (= F 2 M.-W.). Más disputada fue la cuestión de la madre de Deucalión. El texto del fragmento 24 M.-W. de Hesíodo es dudoso en este punto, y la lectura *Pryneie* ha sido corregida en *Pronoe*. Por otro lado en otro fragmento hesiodeo, de interpretación igualmente dudosa, figura Pandora en tal papel. Una serie de autores lo asignan a descendientes de Océano, como Climene, e igualmente plausible es Asia (Heródoto 4.45.3) o Hesione que proponía Acusilao (*FGrHist* 2 F 349).

[81] Sobre las correspondencias entre las acciones de Prometeo y su hijo Deucalión, cf. Rudhart 1970.

las identidades griegas[82]. Como señalamos anteriormente, las tradiciones más antiguas asocian a Deucalión muy estrechamente no con la mencionada región de Tesalia, sino con la Lócride y la vertiente correspondiente del monte Parnaso[83]. Testimoniada ya en Hesíodo, la versión que leemos en Apolodoro parece consolidada en el siglo V a. C., como sabemos por los textos de los primeros mitógrafos, y puede considerarse como la versión *vulgata* del mito en Grecia. En ella el héroe de Locris se ha convertido ya en el rey de un territorio que tiene credenciales homéricas como la patria de Aquiles. Inseparable de este traslado territorial, y motor del mismo, es el vínculo con Heleno y su progenie, que servirá en la sección siguiente para introducir las historias heroicas que ocupan el resto de su *Biblioteca*[84].

3.3.2.4.2. Decisión divina

El texto de Apolodoro refiere la causa del diluvio a la voluntad de Zeus de exterminar a los hombres de la Raza de Bronce. Si aceptamos la invitación intertextual inmediata, la comparación con el relato hesiódico pone inmediatamente de relieve el difícil encaje de ambos textos, dado que en el famoso relato de las edades de Hesíodo (*TD* 142-55) la Raza de Bronce llega a su fin no por divino decreto alguno, sino a causa de la violencia que perpetran mutuamente sus criaturas, detalle sobre el que Hesíodo es bastante explícito (v. 152 χειρέσσι ὑπὸ σφετέρηισι)[85]. Además, la extinción de los hombres de bronce según Hesíodo es completa, mientras que en el relato de Apolodoro hay que contar, como hemos

---

82 Cf. Her., 1.56.3, y Str., 8.7.1 y 9.5.6. Según el poeta de época helenística Riano de Creta, Tesalia era conocida también como Pirrea, un nombre que no puede dejar de asociarse con el de la esposa de Deucalión. Sobre el desplazamiento desde la Lócride originaria a Tesalia, cf. Caduff (1986: 87-92); sobre su sentido en la aclimatación de Deucalión a su papel de referencia panhelénica, cf. Fowler 1998.

83 Como hemos visto, Píndaro incorpora la historia de Deucalión y Pirra para alabanza de Opunte, fundada por la pareja al descender del Parnaso, dando carta de nobleza a la realeza de la ciudad (cf. además *Σ* P., *O*. 9.62.b = Apolodoro, *FGrHist* 244 F 183). La relación de Deucalión con Lócride puede remontarse a Hesíodo, como atestigua un texto de interpretación difícil que se asigna al *Grandes Eeas*, fr. 234 M.-W., si bien no está claro si Hesíodo hizo referencia a diluvio alguno. El Parnaso estaba asociado por la otra vertiente a la región de Delfos, en la que, según Pausanias (10.6.1-2), circulaba la historia de que el monte en cuestión sirvió de refugio a los hombres durante el diluvio, gracias a la advertencia de los lobos, en memoria de lo cual el héroe Parnaso fundó la ciudad de Licorea. La acción de Parnaso aparecía también en Helánico (*FGrHist* 4 F 196, *ap*. *Σ*. A.R., 2.711), y el historiador Andrón aporta otra etimología que deriva de una corrupción de la palabra griega *lárnax* (‘arca’), cf. Caduff 1986: 76-83.

84 Caduff (1987: 86-6) señala que, a diferencia de lo que ocurre con Deucalión, la raigambre tesalia de Heleno no es cuestionada por fuente alguna en la Antigüedad. Merece igualmente señalarse que mientras la paternidad de Heleno presenta alternativas a Deucalión (Zeus sobre todo, cf. Clem. Alex., *Strom*. 6.25.130, pero también Prometeo mismo), en lo que respecta a la madre, la mención de Pirra es consistente en las fuentes. Se localiza aquí un esquema bastante común en el mito griego por el cual la línea femenina sirve como “breaking link” en las genealogías consistentemente patrilineales propias de los griegos, cf. Fowler 1998. Por otro lado, la conexión entre Deucalión y Heleno no siempre es directa, sobre todo en la curiosa versión que ofrece Hecateo de esta genealogía fundacional.

85 Cf. sobre la lógica de esta sucesión Strauss Clay 2003: 81-99.

señalado, con no pocos supervivientes. Podemos interpretar que la versión que transmite Apolodoro intenta conectar la historia de Deucalión al episodio más adecuado en la secuencia de razas de *Trabajos*. Y la elección no es en absoluto desacertada, si nos atenemos a un interesante detalle señalado por Strauss-Clay a propósito de la versión de esta estirpe tan desconcertante en la versión hesiódica: es la primera edad en la que los hombres son más o menos como nosotros[86]. De este modo, la decisión de Zeus es funcionalmente equivalente a la que en las versiones cercano-orientales aparece con toda claridad: la de destruir la raza humana o, en su defecto, disminuir drásticamente su proliferación.

Respecto del sentido de la acción de Zeus, la vaguedad de la expresión y la gravedad de los efectos invitan a nuestra exigente sensibilidad moral a buscar una motivación, sobre todo teniendo en cuenta el peso de los modelos bíblicos, donde el juicio condenatorio es explícito. Ya hemos señalado que el intertexto hesiódico nada aporta en este sentido. Desde luego no faltan testimonios de la versión más exigente teológicamente hablando, que hace de la acción terminante de Zeus la respuesta justa sea a la degradación de la humanidad, sea a un crimen nefando que puede simbolizar el alcance de la misma[87]. Los versos de Ovidio representan elocuentemente este motivo de la ira divina como desencadenante del cataclismo que también figura en otras historias bien conocidas, como la también ovidiana de Filemón y Baucis.

En el diluvio de Apolodoro una interpretación en la línea de una teodicea aceptable encaja mal en la secuencia de los motivos, empezando por el hecho de que Deucalión no se salva, como hemos visto, por su justicia, sino por razones que mejor podríamos llamar evolutivas. En el mismo sentido puede considerarse el hecho de que los supervivientes no se reduzcan a los elegidos por su piedad, sino que la salvación sea el privilegio de quienes tuvieron la suerte de tener cerca un monte lo suficientemente alto. Hemos de concluir que, en la tradición más antigua de Deucalión y otros héroes diluvianos, el motivo de la culpa humana estaba ausente, y que la introducción de la versión teológicamente correcta es posterior. La aparentemente arbitraria decisión de Zeus apunta más bien a un mundo dominado por rivalidades y conflictos entre dioses y hombres que constituye un motivo mitológico común al continuo cercano-oriental en el que, según se recomienda repetidamente desde West y Burkert, hay que integrar la Grecia arcaica. Los dioses, según esta concepción, mantienen con las criaturas que ellos mismos han creado una relación ambivalente, que se resuelve finalmente en una separación mediada por la relación ritual que los propios héroes diluvianos sirven a instituir[88].

---

[86] Cf. Strauss Clay 2003 : 91. La misma autora apunta que en la Raza de Bronce *Trabajos* y *Teogonía* convergen a este respecto.

[87] Sobre Licaón y su relación con el diluvio, cf. *supra*.

[88] Estas son las conclusiones de Caduff 1986: 205-17.

3.3.2.4.3. Aviso y previsión

A este mundo conflictivo pertenece también el siguiente motivo del aviso salvador. De nuevo el intertexto hesiódico permite alinear la acción paterna con el motivo prometeico de la resistencia a los planes de Zeus en favor de una desvalida raza humana y su supervivencia. El consejo se sustancia en el instrumento de salvación, el arca, un objeto que habría de adquirir una condición emblemática. Precisamente por eso, las asociaciones que la palabra castellana "arca" (que traduce por lo general la palabra griego *lárnax*) trae a la memoria están por lo general dominadas por la versión monumental de arca bíblica. Ciertamente, este detalle del instrumento de salvación remite a los modelos cercano-orientales, pero en el contexto griego llama la atención la reducción drástica de las dimensiones del objeto en cuestión. La palabra griega (y la castellana) evocan de entrada un recipiente de madera de dimensiones variables, pero ciertamente no uno capaz de alojar la multitud que el relato bíblico pretende, y desde luego no pensado para grandes navegaciones. El arca debe bastar, a fin de cuentas, para dos personas sólo, como es el caso de las demás "arcas" que encontramos en el mito griego[89].

Los detalles de la construcción del arca y sus dimensiones, que revisten cierta importancia en algunos relatos cercano orientales, no figuran en la escueta relación de Apolodoro, si bien, como hemos señalado, sí que lo hacían en la comedia de Epicarmo, de título *Deucalión o Pirra*, sobre la cual nos hemos extendido más arriba.

3.3.2.4.4. Cataclismo

El diluvio propiamente dicho, es decir, el suceso catastrófico que constituye el centro de la historia, presenta en Apolodoro la limitación *local* característica de las versiones griegas que señalábamos anteriormente. Provocado por las lluvias que Zeus desencadena, la inundación afecta a gran parte de la Hélade y deja las cumbres de las montañas como refugio.

Distintivo de la versión de Apolodoro es el énfasis que se da a la limitación del diluvio en el ámbito geográfico griego. Además de la indicación general, se incorpora al relato estándar del cataclismo un episodio catastrófico independiente, como es el muy conocido sobre la formación del valle del Tempe en Tesalia, del que igualmente se señala su alcance limitado a la zona septentrional de Grecia[90]. Se constata aquí la tendencia de la historia de Deucalión a integrar otros relatos a su esfera y generar de este modo una forma de universalidad conectiva diferente a la

---

89 El término aparece ya en Homero para significar un mueble de uso doméstico (*Il*. 18.413) o una urna funeraria (*Il*. 24.795). En su uso mitológico aparece en las versiones conocidas de las historias de Dánae y Toante.

90 Este episodio de geología mítica fue descrito por Heródoto (7.129) como una tradición Tesalia y tiene curiosos paralelos modernos. Fue frecuentemente mencionada en la Antigüedad, sobre todo lo cual, cf. Caduff 1986: 193-6, quien aporta otros casos de mitos etiológicos del mismo tipo.

universalidad episódica propia de la versión bíblica. Al dejar zonas de Grecia a salvo de la destrucción, el diluvio griego permite conectar tradiciones diversas, a través de las historias de huida y refugio como hemos señalado anteriormente.

También es preciso el mitógrafo respecto de la duración del evento catastrófico, con una expresión que presenta huellas de dicción formular, lo cual ha llevado a hipótesis acerca de las fuentes épicas de este pasaje de la *Biblioteca*. En cualquier caso, conviene precisar que la duración de nueve días es la de la deriva de los héroes, no la del diluvio mismo[91]. La brevedad relativa del cataclismo, sobre todo si se compara con el prolongado diluvio bíblico, acerca la versión de Apolodoro a las versiones babilonias.

3.3.2.4.5. Salvación y Memoria

En los mitos antiguos del diluvio toca a las montañas una función clave en la economía del relato. En el lenguaje de la fábula en el sentido aristotélico, representan el lugar de la peripecia, donde el curso de los acontecimientos y la suerte de los personajes experimenta un giro crítico que orienta a un final en este caso feliz. En la versión de Apolodoro la montaña figura como el espacio que limita la crecida de las aguas y ofrece por tanto refugio a los humanos. Deucalión y Pirra, gracias a la perentoria ayuda del arca, arriban al Parnaso donde quedan a salvo de un diluvio que parece durar todavía un tiempo indeterminado. El alcance de este detalle se evidencia por vía comparativa cuando se traen a colación los diluvios universales[92].

Parte imprescindible del motivo de la salvación son las acciones que hemos vinculado con la memorización del evento y la instalación de un nuevo orden que debe empezar por la relación con los dioses. El episodio tiene una motivación narrativa inmediata en la medida en que testimonia el agradecimiento a una divinidad asociada específicamente con la salvación. Pero parece también apropiado interpretar la acción de Deucalión en un sentido simbólico más ambicioso. Con más prudencia que su padre, el héroe *reinstaura* la conexión divina por medio del sacrificio que dedica al dios que ha provocado el diluvio, pero en una advocación que lo hace favorable. La advocación *phýxios*, que se conoce en otros contextos mitológicos y cultuales[93], se puede también vincular a otras advocaciones joviales conectadas con la protección de las personas en situaciones difíciles, como extranjeros y suplicantes[94]. La violación de estas obligaciones, vigiladas especialmente por el dios más alto, figura entre los motivos de las versiones "moralizadas" del diluvio.

---

91 Otro indicio de una posible fuente épica de época arcaica, como señala Bremmer 1998: 50.

92 Sobre este punto ha insistido Caduff 1986: 217-224.

93 A este Zeus se sacrificó el carnero de oro que salvó a Frixo *(Σ* A.R. 2.1147). Bajo esta advocación Zeus era adorado en Tesalia y tenía altares en Argos, entre otros sitios, cf. Bremmer 1998: 52-3, sobre la compleja identidad de la divinidad aquí invitada. En el siglo I hay testimonio de un templo dedicado a él *SEG* 35.1570.

94 Otros autores mencionaban otros dedicatarios del sacrificio. En una versión argiva del diluvio (Arriano, *FGrHist* 156 F 16) se habla de Zeus *aphésios* ("el que deja escapar"). Los doce dioses que menciona Helánico (*FGrHist* 4 F 6) o el Zeus Olímpico que aparece en el *Marmor Parium*, desvinculan el motivo

3.3.2.4.6. Antropogonía

El sacrificio que ofrece Deucalión aparece motivado por la gratitud, pero su sentido es restituir la comunicación divina y su eficacia en este sentido es inmediata (reciprocidad). Zeus responde por la mediación de Hermes con una gracia que la pareja superviviente sustancia en el deseo de compañía humana. El motivo de la (re)creación de la raza de los hombres (en conjunción con el del sacrificio) tras la catástrofe revalida el modelo prometeico tras la figura de Deucalión, si bien su lugar en la narración suscita ciertas perplejidades sobre su naturaleza y motivación[95].

La generación de seres humanos a partir de piedras por Deucalión aparece ya en Hesíodo[96], pero sólo a partir de Píndaro aparece explícita la relación con el relato diluviano[97]. Por ello se ha pensado que esta antropogonía constituye originariamente un relato independiente de un género bien conocido, que sólo posteriormente se integró en el mito diluviano. Los paralelos cercano-orientales hacen *preceder* la creación de la raza humana al cataclismo universal, si bien, como veremos, esta catástrofe marca también un antes y un después en la condición humana en lo que respecta sobre todo a su mortalidad, fecundidad y/o longevidad[98].

En lo que respecta a la generación humana a partir de las piedras no han dejado de señalarse análogos que llevan a pensar en el conocido tema de la autoctonía[99]. En cuanto al gesto creador de arrojar a la espalda las piedras que se volverán hombres o mujeres respectivamente, Caduff apunta que aquí lo que tenemos es la trasposición a acción mítica de una actividad propia de laboreo agrícola, que requiere precisamente limpiar los campos de piedras para preparar la labranza, una idea que le lleva a concluir que el ser humano es, de acuerdo con este relato, algo de muy poco valor[100].

---

del sacrificio de la acción salvadora y parecen más bien guiados por la intención de situar a Deucalión como héroe cultural en relación con la "invención" del sacrificio, una idea que se hizo popular en época helenística e imperial, cf. el *POxy* 62.4306 del siglo II de nuestra era, que ofrece un catálogo de este estilo donde figura nuestro personaje.

95 Cf. el episodio de Deucalión y Pirra, Deforgue 2017: 567-584. Caduff 1987: 228 subraya la condición de Prometeo como tipo de Deucalión. En algunos testimonios tardíos Prometeo y Atenea rehacen por orden de Zeus la humanidad a partir del limo (*FGrHist* 800 F 3).

96 Fr. 235 M.-W. Los versos cuentan que Zeus dio a Deucalión el pueblo "escogido" (λεκτοί) de los Léleges, con un juego etimológico diverso al de "piedra-pueblo", que aparece ya en Homero (*Il*. 24.611). El logógrafo Acusilao de Argos (fr. 35 Fowler) parece conocerlo, pero tampoco es explícita la relación con el diluvio.

97 Cf. P., *O*. 9.45 (λύθινος γόνος).

98 Sí que se encuentran análogos más ajustados en las mitologías del extremo oriente.

99 La generación de los mirmidones a partir de hormigas, favor que Zeus concede a Éaco (Hes., fr. 205 M.-W.), suele aportarse como paralelo, junto con la acción de Cadmo en Tebas con los dientes del dragón que había muerto. La conexión entre la acción de Deucalión y Éaco parece garantizada en la Antigüedad gracias a la noticia sobre una obra del cómico Ferécides que hacía aparecer al primero como creador de un pueblo a partir de las hormigas en su pieza del mismo título. Otros relatos del género aporta Caduff 1986: 226 n. 13.

100 Cf. Caduff 1986: 228, quien, para dar apoyo a esta hipótesis, menciona una tradición griega actual sobre el origen de Grecia tras el diluvio.

Sin embargo, la cuestión más intrigante es la de dar sentido a esta acción que pide más bien la soledad de la pareja que añora compañía[101]. En efecto, la acción mágica de Deucalión y Pirra se complementa con el método común de reproducción humana que crea un enclave genealógico decisivo para la construcción de la identidad griega[102]. No parece que esta diferencia entre la generación "masiva" que surge en definitiva de la tierra y la que deriva de la unión de los dos esposos se corresponda en el conjunto de los mitos antiguos con diferencia étnica alguna[103], sino más bien con distintas funciones ideológicas según las modalidades reproductivas. La humanidad nacida de una acción separada y distinta de la pareja primordial sostiene, a la vez, una idea general de la condición humana[104], de un lado, y, de otro, una distinción genérica constitutiva, como si la diferencia sexual no pudiera comprenderse en una misma especie[105]. Por otro lado, la progenie de Deucalión, sobre todo a partir de la figura de Heleno, aporta un esquema fundamental para organizar uno de los árboles genealógicos más productivos de la historia mítica de los griegos, si bien las versiones que conocemos de ella permiten diversas maneras de alojar las pretensiones de "helenidad".

3.3.2.5. Deucalión fuera de Grecia

El texto que cierra el periplo griego nos lleva a los márgenes del dossier grecorromano y de vuelta al principio, a la broma seria de Luciano, como si esto de la comparación tuviera en el fondo algo de juego. Para describir la singular posición de este texto en forma de acertijo del estilo que divertía a Sócrates: un no griego escribe en griego una historia no griega que él dice tomar de Grecia. Nada mejor, pues, para explorar la difícil transición a la comparación entre mitologías que la desconcertante obra del *corpus* de Luciano de título *Sobre la Diosa Siria* (*DDS* en lo sucesivo) cuya autoría ha sido disputada, aunque aquí la daremos como del autor de Samosata, sin más[106]. La pieza ofrece, en el marco de una detallada descripción del templo de la diosa Atargatis en la ciudad de Hierápolis en Siria (que recibía

[101] Este es el caso del relato de Éaco citado *supra*. La versión de Higino (*Fab*. 153) menciona también el deseo de compañía humana que les hace desear morir antes de seguir la vida en soledad, cf. también Nigidio Fígulo, fr. 99 Swoboda.

[102] Las diversas versiones de esta genealogía, cf. Caduff 1987: 118-21 y *supra*.

[103] En la oda pindárica citada sí que parece tener el sentido de distinguir la estirpe reinante en Opunte del pueblo nacido de las piedras, cf. *supra*.

[104] La idea de que el ser humano refleja la dureza de su origen en las piedras que le dieron el ser aparece especialmente en los mitógrafos latinos, dado que el juego etimológico señalado por Apolodoro no podía reproducirse con facilidad, cf. Lucr., *DRN* 5.925-6, Verg., *Georg.* 1.60.3 y Ov., *Met*. 1.414-5.

[105] Sobre las implicaciones de esta construcción mitológica para las ideologías de género en la Antigüedad, cf. Loraux en Bonnefoy 2010: 1190-200. Véase sobre las cuestiones de mito, género y mujer en este volumen el capítulo a cargo de González González y Simões Rodrigues y, en una perspectiva comparada, Doniger 1999..

[106] Sobre este texto hemos aprovechado la excelente edición, ampliamente introducida y comentada de Lightfoot 2003. En especial sobre los temas de la autoría, véase Lightfoot 2003: 184-208. Es igualmente provechoso para las cuestiones de los juegos de identidad cultural el trabajo de Elsner 2001. Su posición en contexto de los relatos orientales es tratada por Caduff 1986: 121-32.

antes de la conquista macedonia el nombre de Manbog, del que deriva el actual de Membij o Mambij, en el norte de la actual Siria; gr. Βαμβύκη), una relación del mito de Deucalión y sus aventuras diluvianas que no tiene paralelo en el resto de la literatura griega conocida.

En efecto, además de la ubicación fuera de Grecia del escenario decisivo de la historia (que en las tradiciones griegas solía ser el centro de Grecia, Delfos y el Parnaso), el extrañamiento se concreta en al menos tres variaciones de los motivos básicos de las historias diluvianas: a) el carácter universal del cataclismo y la destrucción de la humanidad, excepto la pareja heroica; b) la moralización de la decisión divina y su contrapartida en la perversión humana; y c) la presencia de los animales en motivo de la previsión y salvación. Los dos primeros rasgos alinean nuestra historia con los dos relatos canónicos del diluvio en la cultura occidental, el incluido en esa gran épica cosmogónica que abre las *Metamorfosis* de Ovidio y el incluido en el *Génesis*, relatos cuyas afinidades estrechas han sido suficientemente subrayadas[107]. El tercero vincula de manera excepcional a Luciano con la historia bíblica, en un rasgo que se suele calificar de completamente extraño a la mitología griega[108].

La condición architextual de la historia lucianea es compleja. En una primera aproximación, el género del escrito se encuentra en la literatura periegética, una especie literaria de aire bastante moderno, ya que se trata de una descripción detallada de un lugar digno de visita hecha por alguien que lo conoce de primera mano con afán de guiar a futuros visitantes. De manera más general puede reconocerse en el opúsculo la influencia de la "historiografía local", que desde época helenística disfrutaba de una floración extraordinaria. Al mismo tiempo una conexión esencial vincula el escrito a la tradición etnográfica jonia, como hemos de ver, encabezada por Heródoto, convertido por la época en un clásico en su género[109].

---

[107] Una detallada comparación entre ambos, en la convicción de que el relato bíblico está detrás del ovidiano, se puede leer en Griffin 1992, quien subraya los rasgos de la moralización del castigo y la caracterización compasiva de las grandes figuras divinas. Debemos a Jiménez Zamudio 2002, una competente revisión comparativa del relato ovidiano y las tradiciones orientales. Sobre la relación entre Ovidio y Luciano, cf. West 2004. Sobre esta sección de las *Metamorfosis* hemos consultado igualmente Barchiesi 2005 y Álvarez & Iglesias 2003. El relato del *Génesis* ha sido objeto de una amplia literatura analítica, centrada sobre todo en las diversas fuentes, cf. los trabajos de Habel, Frimer Kensky y Follansbee en Dundes 1988: 13-24, 61-74 y 75-88 respectivamente, así como, Baumgart en Mulsow & Assmann 2008: 25-64, y Lanckau en Fieger & Lanckau 2011: 89-130. La comparación detallada del relato del *Génesis* con las versiones mesopotámicas puede seguirse en Fernández Ruiz 1985, y Noort en Garcia & Luttikhuizen 1998: 1-38.

[108] La atención a los animales no era relevante en las versiones griegas entre otras cosas porque, como hemos visto, en ellas se contempla la posibilidad del refugio en las montañas, del que se aprovechan los seres humanos y *a fortiori* los animales. Respecto a la pretendida desatención de los animales propia de la actitud griega, cf. la observación de Bremmer 1998: 49 nota 57. Que la presencia de animales del arca pudiera ser conocida en las tradiciones griegas además de la *sui generis* lucianea, lo testimonia Plutarco (*Soll An*. 13). Otros testimonios en favor del posible conocimiento de la historia de Noé en las fuentes griegas pueden encontrarse revisados por Hilhorst en García & Luttikhuizen 1998: 56-65.

[109] Ligthfoot 2003: 87-91 y 161-74.

La estructura de la obra responde en lo esencial a una organización de tópicos bien conocida. En los primeros 10 capítulos se ofrece un panorama de los sitios relevantes de la geografía religiosa del territorio, para concluir que ningún lugar es más sagrado que la región que va a describir, su ciudad y su templo. Los capítulos 10-17 están dedicados a las historias de la fundación del templo, que Luciano resume en cinco, la última de las cuales (Dioniso) es considerada la más acertada. Sigue una sección en la que se habla de la reconstrucción del templo a cargo de Estratonice (317-254 a.C.), esposa de Seleuco I, y otras narraciones relacionadas con ella (17-27). Los capítulos 28-41 están dedicados a una detallada descripción del templo, su ubicación y planta, siguiendo el orden de una visita guiada. La pieza se cierra con una sección miscelánea sobre el personal del templo, sus festivales y celebraciones más famosas (42-60).

El mito de Deucalión abre la sección segunda aportando la primera versión de la fundación del templo, que se retrotraería de este modo a tiempos del diluvio.

> (11) En cuanto a los años, al investigar cuántos tiene el templo, y de qué diosa creen ellos que se trata, se cuentan muchas historias, unas sagradas y otras profanas, y las hay claramente fabulosas (*mythodées*); también las hay bárbaras, pero yo contaré sólo aquellas que concuerdan con las griegas, aunque no las acepte en modo alguno.
> (12) Pues bien, la mayoría cuentan que fue Deucalión, el hijo de Sisito, quien levantó el templo, aquel Deucalión en cuyo tiempo sucedió aquello de tanta agua. Ciertamente, he escuchado sobre Deucalión entre los griegos una historia (λόγος) que se cuenta sobre él. El relato (μύθος) dice así. Esta generación, los hombres de ahora, no son los primeros que hubo, sino que aquellos de la primera perecieron todos. Estos son de la segunda generación que llegaron a multiplicarse a partir de Deucalión. Acerca de aquellos hombres primeros se cuenta (μυθέονται) lo siguiente. Que fueron violentos en extremo y sus obras eran malvadas, pues ni guardaban los juramentos, ni acogían a los extranjeros ni aceptaban a los suplicantes, en castigo por lo cual recibieron la gran desgracia. De pronto la tierra hace brotar agua abundante, se produjeron lluvias torrenciales, los ríos se desbordaron y el mar elevó notablemente su altura, hasta que todo fue agua y perecieron todos. Excepto Deucalión, el único de los hombres que quedó para una segunda generación de los hombres a causa de su buen juicio y su piedad. Su salvación fue ésta, una enorme arca que tenía en la que tras embarcar a sus hijos y sus mujeres embarcó él mismo. Y cuando estaba embarcando, se presentaron puercos, caballos, la raza de los leones y las serpientes y cuanto se cría en la tierra, todos por parejas. Él los iba acogiendo a todos y no le hacían daño, sino que se les concedió del cielo una gran amistad. Estuvieron a flote todos en una misma arca mientras las aguas dominaban. Y esto es lo que cuentan los griegos de Deucalión.
> (13) A partir de aquí cuentan los de Hierápolis una historia muy digna de admirarse, a saber, que en su territorio se abrió una sima y que recogió toda el agua. En cuanto a Deucalión, tras suceder esto, elevó altares e hizo levantar un templo en el lugar de la sima, consagrado a Hera. Yo mismo he visto la sima, que está debajo del templo y es muy pequeña. Si fue más grande antiguamente y ha adquirido ahora ese tamaño no lo sé. La que yo vi es muy pequeña. Y dan por prueba de esta historia lo siguiente:

> que dos veces al año llega agua del mar al templo. La traen no sólo los sacerdotes sino Siria y Arabia toda, así como multitud de gente que se llega de más allá del Éufrates hasta el mar y todos traen agua; primero la vierten en el templo y después desciende hasta la sima; y aun siendo muy pequeña, la sima acepta una barbaridad de agua. Sobre esto que hacen dicen que Deucalión instituyó esta ley en el templo para la memoria de la desgracia y el beneficio. (14) Tal es para ellos la leyenda antigua sobre el templo. (Luciano, *Sobre la diosa siria* 10-13).

El texto de Luciano incorpora una complicación nueva respecto de los textos estudiados (con excepción del de Píndaro), que no es otra que la presencia, masiva en este caso, del propio autor en el texto. Ya al comienzo del escrito Luciano se presenta como un sirio que se dispone a hacer una exposición de un viaje a una ciudad siria de venerable antigüedad, emprendido para conocer de primera mano los detalles del culto de la Diosa Siria Atargatis, el más importante de una región en la que no faltaban precisamente templos y santuarios de prestigio[110].

Lo intrigante de esta provocadora autopresentación de Luciano no reside tan sólo en esa orgullosa proclama de su condición bárbara, sino en el refinamiento griego con el que opera. El escrito está redactado en dialecto jonio y cargado de tal cantidad de estilemas y fórmulas herodoteas que es difícil que la audiencia de la época equivocara la referencia emuladora y paródica al padre de la historia y sus influyentes exploraciones de los pueblos bárbaros. Ahora bien, la actividad de Heródoto es característicamente griega y, por ello, está claramente *orientada*: dirige su atención a los pueblos bárbaros para presentarlos como tales a un público griego, de modo que pueda contemplar en ellos su imagen invertida, conforme a una formulación que se ha hecho ya moneda corriente en el estudio de la etnografía antigua[111].

El narrador parece aceptar el juego herodoteo de producir imágenes griegas del mundo bárbaro lleno de cosas dignas de verse, pero en el *DDS* esta configuración comunicativa está hábilmente desplazada. La tarea es asumida pretendidamente por un nacional que se dirige a un público que sólo puede estar compuesto por gente avanzada en los refinamientos de la cultura literaria grecorromana y que necesita ciertas orientaciones clásicas para interpretar el sentido de las figuras religiosas que le son presentadas[112].

El potencial paródico del gesto lucianesco se deja apreciar mejor si atendemos al hecho de que la historiografía local y literatura periegética griega desde época helenística ha sufrido una transformación análoga respecto de sus ancestros jonios en el otro término de la relación, es decir, el tema. Esta floreciente producción dirige su atención, no a las naciones bárbaras y sus pintorescos ritos, maravillas y costumbres, sino justamente al mundo griego, sus ciudades y paisajes, para darnos

---

110 Sobre la considerable extensión mediterránea de este culto que llegó a tener presencia en Cartagena, cf. Lightfoot 2003: 1-85. Sobre la diosa Atargatis, cf. Drijvers 1999.

111 Véase la reciente revisión de esta metáfora comparativa en Lincoln 2018: 70-84.

112 Sobre este juego de identidades que nunca acaba, cf. Elsner 2001.

la descripción circunstanciada de las cosas dignas de ver generalmente bajo la guía de un erudito local que presenta con satisfacción lo propio. Luciano de nuevo invierte el signo. En suma, el narrador del *DDS* se ofrece como un avatar bárbaro de Heródoto que nos brinda un avatar bárbaro de un género histórico característicamente griego[113].

La historia que atribuye a Deucalión la fundación del templo es considerada como la más conocida. Ese Deucalión, para que no quepan dudas, es inmediatamente identificado como "el Deucalión" en cuyo tiempo hubo "una barbaridad de agua", es decir, Deucalión vale aquí metonímicamente por el relato del diluvio: su nombre se ha convertido en un motivo narrativo. A continuación, se especifica que lo que se va a ofrecer es la versión de los griegos, que Luciano dice haber escuchado entre los griegos (lo cual podría también significar "en Grecia").

Es interesante subrayar en este punto la curiosa variación en el vocabulario de los géneros narrativos. Luciano pasa de usar el término genérico en la introducción de la sección (*lógoi*), a servirse del término *mŷthos* exclusivamente para dar entrada inmediata a la versión de los griegos que es, además, la más antigua (14). Cuando en la presentación de esta primera opción "arqueológica" se pase a lo que los oriundos de Hierápolis dicen al respecto (13), confirmando en cierta manera lo que los griegos dicen, se retoma el término *lógos*, dejando la versión griega en un curioso limbo en cuanto a la credibilidad de lo que en ella se cuenta. Y lo que se cuenta no puede dejar de sorprender. Luciano incorpora como historia griega de Deucalión una versión bien diferente de la que hemos aportado bajo el nombre de Apolodoro y que pasamos a revisar.

En cuanto a la *ascendencia*, el Deucalión lucianesco nos enfrenta a un problema textual de cierta enjundia. Los manuscritos dan σκύθεα, traducible sin demasiado problema por "escita". Ninguna tradición griega aporta ese gentilicio para Deucalión, aunque cabe la posibilidad de que el término aluda a la figura de Prometeo y su suplicio, genéricamente situado en aquel pasaje desolado. Lo inusitado de la genealogía transmitida llevó a un editor de Luciano a corregir el texto en Σισυθέα, con lo que abría perspectivas que sólo se pueden abordar comparativamente[114].

En efecto, la propuesta se entiende dentro del intento de armonizar la versión de Luciano con una de las más antiguas historias del diluvio, la llamada versión sumeria, que fue conocida en el mundo griego helenístico gracias a una obra que hoy atrae una atención considerable, las *Babyloniaká* de Beroso, historiador de época helenística temprana que se proponía presentar al público interesado de lengua griega una historia de su nación, conforme a un género bien atestiguado en la historiografía de la época. Beroso presentaba una historia de la monarquía babilónica dividida por la catástrofe del diluvio. Al final de la dinastía diluviana figuraba el

[113] Cf. Lightfoot 2003: 174-83.

[114] La corrección no es recogida por MacLeod en la edición oxoniense. Tampoco la acepta Lightfoot en la suya.

rey Xisutro, que, cuenta Beroso, recibió en sueños la revelación del diluvio y el consejo para salvarse él y su familia[115].

La oscuridad del dato genealógico contrasta con el peso de la caracterización del héroe, quien se distingue en la narración lucianea por su justicia e inteligencia. Este planteamiento alternativo de la cualificación del héroe tiene sus consecuencias narrativas. Las virtudes del Deucalión de Luciano tienen en el relato de su salvación una función análoga al consejo prometeico en Apolodoro. Justicia e inteligencia *explican* la salvación del héroe de manera alternativa al consejo paterno.

La parte moral de la cualificación heroica merece igualmente un comentario. De un lado, en marcado contraste con el relato de Apolodoro, Luciano se extiende acerca de los vicios que desencadenan la ruina de la raza humana. Los paralelos inmediatos los aporta Ovidio, quien desarrolla este motivo con una intensidad auténticamente bíblica. Luciano habla de una corrupción general de la raza humana, y la referencia a los delitos que la sustancian suenan especialmente familiares en el ámbito de la cultura moral griega, donde era competencia específica de Zeus corregirlos y castigarlos[116]. Por otro lado, Luciano no hace mención alguna del papel de la divinidad, dejando a las inferencias lectoras la construcción del correlato necesario entre la maldad humana y el castigo divino. La intervención del dios se hará explícita sólo una vez en este relato del diluvio, pero en la voluminosa sección dedicada al motivo de la memoria.

El motivo de la *salvación* es sin duda el más llamativo de esta provocadora versión del diluvio. Luciano utiliza el término estándar para el artilugio salvador, el arca (*lárnax*), aunque pone buen cuidado en cualificarla por su tamaño, habida cuenta de que lo que se va a embarcar en ella no es sólo su esposa, sino, diríamos, su familia y otros animales. Este detalle de la aventura que podía hasta hace poco resultar tan familiar es en realidad único por lo que sabemos entre las versiones recopiladas del dossier griego. Puede interpretarse como una ironía de Luciano el hecho de que se extienda con relativa minucia en un relato del que ha proclamado con énfasis su helenidad, pero para el que los paralelos son todos del dossier Próximo Oriental[117]. Los animales distintos por su especie marchan de dos en dos por su propia voluntad hasta la gran arca, y se comportan, por designo de Zeus, con toda mansedumbre.

---

[115] Sobre Beroso y su relato del diluvio, cf. Lambert – Millard 1969: 134-8 y el detallado estudio Haubold 2013: 142-53; específicamente sobre su versión del diluvio, Lang en Haubold, Lanfranchi, Rollinger & Steele 2013: 47-60. La traducción al castellano puede encontrarse en Bottero-Kramer 2007.

[116] En el relato ovidiano la culpa humana aparece sobretedeterminada al concretarse en el delito de Licaón, denunciado por extenso por el propio Júpiter en la asamblea divina (*Met*. 1.163-239, véase el comentario a este importante episodio de Barchiesi 2005: 179-81, con bibliografía), pero que se construye como ejemplo de una depravación universal que requiere un castigo universal, y el relato sobre el origen de la raza humana a partir de los gigantes (*Met.* 1.151-62), al que no falta también su contrapartida bíblica (*Gen.* 6: 4-5), cf. Griffin 1992: 46. Sobre la relación de Licaón y el diluvio, mencionada también por Apolodoro, y el papel de la hospitalidad en otros relatos diluvianos, cf. *supra*.

[117] *Atrahasis*, tab. III ii 30-8 Lambert-Millard; *Gen*. 6: 19-22.

El *cataclismo* tiene en Luciano, como decíamos, dimensiones universales, explícitamente en lo que se refiere al alcance humano de la catástrofe, algo en lo que, de nuevo, los paralelos apuntan al dossier mesopotámico. La perdición universal hace suponer que toda la tierra queda anegada, como hace explícito el relato del *Génesis* (*Gn*. 7: 10-21). Más específicamente nos remite a la versión bíblica la forma en la que el cataclismo se produce. Las aguas de este diluvio proceden no sólo de la lluvia sino de las profundidades de la tierra, además del aporte de los ríos desbordados. La mención de los ríos es también de Ovidio (*Met*. 1.260-73), quien hace de Posidón un eficaz cooperante olímpico en su medio, pero la referencia a las aguas profundas es un dato que nos lleva, una vez más, a la historia bíblica y al medio de los mitos de la creación cercano orientales[118]. En efecto, al producir el cataclismo por la confluencia de las aguas del cielo y del abismo: "Se hendieron las fuentes del gran abismo y las compuertas del cielo se abrieron" (*Gn*. 7: 11). Dios, según este versículo, invierte la creación del cielo formado justamente en un principio por la acción de dividir las aguas de abajo y las de arriba (*Gn*. 1: 6-7). El diluvio, en suma, representa una reversión cósmica a la indistinción primera, como si su creador se hubiera arrepentido no sólo la creación del hombre, sino de toda su obra. Lo que sigue es, pues, una recreación que tiene en cuenta las limitaciones de la materia humana y su necesidad de ser convenientemente gobernada en lo sucesivo.

Hasta aquí llega, según Luciano, el "mito" de los griegos, que comprende sólo esa pequeña odisea del arca salvadora. El motivo del fin del diluvio, así como el del *desembarco y la memoria* pertenecen ya, nos dice, al *lógos* de los del lugar. Lo que cuentan los griegos, pues, es puro relato, y su credibilidad queda en suspenso hasta que una relación de hechos que dejan huella pueda corroborarlo. El fin del diluvio, que es acción o suceso puramente narrativo en el resto de las versiones, resulta un hecho testimoniable en la que aportan los nativos de Hierápolis, del que nuestro Luciano da cuenta en términos que es difícil no tomar irónicamente. Las aguas diluvianas se recogen en una sima que se abre en el suelo, que devuelve la inundación al abismo primero del que empezó a brotar. Como en la práctica totalidad de las versiones conocidas, griegas y análogas próximo orientales, Deucalión sacrifica a los dioses para proceder a levantar un templo en el lugar en el que se abrió la sima salvadora, que no es otro que el que visitamos guiados por Luciano el sirio. La acción de Deucalión está explícitamente cualificada como producción de memoria a partir de un episodio traumático, por la que se debe recordar el peligro y la salvación[119].

A la prueba visible de la sima, de cuyo exiguo tamaño nos informa Luciano con una insistencia que parodia las inquisiciones herodoteas, y la del templo que marca la sima como monumento, es decir, como lugar de la memoria, se añade la prueba,

[118] Es bastante posible que Luciano esté en este pasaje aludiendo irónicamente a Atenas, una de cuyas fiestas importantes incluía referencias al diluvio, cf. *supra* nota 66.

[119] El Deucalión de Luciano es muy especialmente un héroe de la memoria. Sobre la relación entre mito, trauma y memoria, cf. Assmann 2008a.

igualmente del orden de los hechos, del festival que dos veces al año lleva a los fieles a imitar ritualmente la subida de las aguas. Luciano se extiende acerca del alcance geográfico de la atracción de la diosa que identifica genéricamente con Siria y Mesopotamia, marcando de este modo el espacio propio de la diosa, que podemos contrastar con el complementario que se extiende hacia occidente, por cuyas dimensiones, considerables como sabemos en la época del escrito, Luciano no parece interesarse.

3.3.3. *Ex Oriente Lux*

En el curso del comentario a los textos presentados no han faltado referencias que orientan nuestra exploración hacia el inmenso espacio cultural que llamaremos siguiendo a especialistas de prestigio "Próximo Oriente Antiguo"[120]. El volumen, la importancia y el detalle de estos paralelos próximo-orientales han sido objeto de una ya consolidada exploración que ha permitido establecer como hecho difícilmente controvertible que el origen de las historias grecorromanas del diluvio está en la rica y abigarrada mitología del Próximo Oriente, aunque queda por determinar cómo se realizó el viaje de las historias y el contacto que permitió transmitirlas y aclimatarlas a un nuevo medio cultural. En este sentido, se ha convertido en la nueva ortodoxia y, de este modo, podría decirse que las culturas del Próximo Oriente, en la medida en que su prestigio está conectado a su valor "originario", llevan camino de convertirse en las protagonistas de un "milagro" cultural como en otro tiempo se atribuyó Grecia y que hoy, gracias al concurso de helenistas de prestigio, está siendo eficazmente desmitificado[121].

3.3.3.1. Antes de Deucalión

Como hemos subrayado anteriormente, nuestra propuesta comparativa no está dominada por inquietudes genealógicas, sino por el impulso de ampliar el dossier textual de referencia a fin de enriquecer nuestro conocimiento de las variedades de una historia mítica tan universalmente extendida. Para que se trate de un enriquecimiento, el intento debe ir más allá del establecimiento de los simples paralelos y hacer justicia al volumen y la complejidad de los textos que se incorporan a la aventura comparativa. En realidad, con cada movimiento hacia un nuevo término de comparación enfrentamos la necesidad de desplazar el centro de nuestro interés, de modo que nuestro punto de partida quedaría ahora en segundo término, ciertamente en la medida de nuestro impulso y capacidades.

El dossier diluviano próximo-oriental es abrumador, para empezar porque incluye el texto canónico de esta especie mitológica en el relato del *Génesis*, cuya complejidad y trascendencia cultural es por sí misma incomparable[122]. Sin embargo, puede

---

120 Un panorama crítico de este espacio puede leer en Kuhrt 2000, v. 1: 15-18.

121 Especial y tempranamente militante en este sentido fue Kirk 1990, cf. *supra* nota 20.

122 Sobre el relato bíblico, cf. *supra* nota 107.

decirse que los estudios modernos sobre el mito diluviano parten precisamente de la constatación de que el relato bíblico sólo cabe entenderse en el medio cultural que nos ocupa, donde historias semejantes sobre un episodio cataclísmico que hizo época circulaban en varias lenguas y géneros. La historia de este descubrimiento y las polémicas a las que dio lugar una comparación que descolocaba definitivamente la historia bíblica de su posición de privilegio es un episodio apasionante de nuestra historia cultural en el que no podemos entrar aquí. Ofrecemos un panorama del dossier con la brevedad requerida en esta sede, intentando destacar tanto la comunidad de las historias y los motivos como las diferencias y singularidades que dan a estos textos un valor propio[123].

En el centro de este dossier deben figurar dos obras monumentales de la literatura acadia que incorporan en el medio del mito y la leyenda heroica versiones del motivo diluviano desarrolladas como historias de intereses marcadamente diferentes[124]. Lugar de privilegio merece la obra que es conocida con el nombre del héroe diluviano protagonista, Atrahasis[125]. De esta extensa obra, cuya composición original debe situarse hacia 1700 a.C., en época paleobabilónica (1900-1600 a.C.), nos han llegado varias versiones, entre las cuales interesan para nuestro propósito la llamada "clásica" en babilonio antiguo (BA) [126], y otra tardoasiria procedente de la biblioteca de Nínive, que nos permiten seguir con bastante detalle (gracias a un cuidadoso trabajo de reconstrucción) las tribulaciones de este imponente personaje, cuyo nombre suele traducirse por "el muy sabio", en un mundo de divinidades de carácter enérgico y pasiones fuertes.

El poema abarca temporalmente la historia mítica (un "génesis babilónico") desde la partición del mundo entre los grandes dioses al tiempo posdiluviano, y cuenta fundamentalmente la historia de cómo la raza humana es creada y "adaptada", bastante brutalmente diríamos, a las necesidades divinas[127]. Creada para realizar los penosos trabajos que los dioses menores se habían negado violentamente

---

123 Una versión sinóptica clara, aunque ya desfasada, puede leerse en el trabajo de en Hammerly-Dupuy en Dundes 1988: 49-61. Sobre los orígenes y primer desarrollo de las historias del diluvio en el contexto de final del tercer milenio, cf. Chen 2013.

124 Sobre el sentido y alcance de la literatura acadia, véanse las indicaciones de Forster 2005: 1-49, y sobre la clasificación de estas obras como épica, cf. Haubold 2018.

125 Además de las dos versiones mencionadas, Forster da información sobre otras dos versiones y su relación con las señaladas. Hemos consultado las versiones al inglés de Lambert y Millard 1969 (con edición crítica), Dalley 2000: 1-38, y Forster 2005: 227-280, así como la versión castellana en Bottero 2004: 541-77. Para las textos hititas de este mito, cf. Bernabé 2015: 116-180 (con bibliografía actualizada). Como señala Bernabé, las versiones hititas están lejos de ser traducciones, sino que muestran interesantes adaptaciones. Entre ellas una (la sustitución del dios Enlil por el hurrita Kumarbi), revela el fenómeno de la "traducibilidad divina" sobre el que ha insistido Assmann 2008b. Sobre las asociaciones de este poema con Homero (concretamente el episodio de rebelión divina relatado por Tetis en *Il*. 1.396-406), cf. Burkert 1992: 103.

126 Forster 2005: 227-9, lo encuadra en el "período clásico" de la literatura acadia (1850-1600 a.C.). Merece la pena señalar que el documento más antiguo que trasmite esta obra está firmado por el copista Kasap-Aya (hay otras transcripciones) quien dice trabajar bajo el reinado de Ammi-saduqa (1646-1626 a.C.) y aporta el total de líneas para las tres tabletas que cubre la copia: 1245 líneas.

127 La creación de la humanidad como una sucesión de ensayos en el que rivalizan las divinidades Enki y

a hacer (organizando el primer movimiento "revolucionario" del que se tiene noticia[128]), la raza humana prolifera extraordinariamente y resulta ser tan ruidosa que no deja conciliar el sueño al dios Enlil, quien decide su exterminio, no sin la oposición de otros dioses más aficionados a la raza humana (o de sueño menos ligero). El diluvio es el cuarto intento en este sentido (tras la sequía, la hambruna y la peste), que fracasa por las mismas razones que los anteriores, el apego de un dios a sus criaturas[129].

El evento diluviano de esta sucesión catastrófica prosigue conforme a una sucesión de episodios en la que podemos reconocer los motivos de las historias griegas ya mencionadas: (1) la cualificación del héroe, que en este caso disfruta de los privilegios de la preferencia divina y de una aguda inteligencia; (2) la decisión divina, que en este caso se realiza como un acto de deliberación en la asamblea de los dioses en la que reina el desacuerdo[130]; (3) la ayuda del dios (Ea en este caso), que se sustancia en una detallada serie de instrucciones sobre la construcción del arca gigantesca en la que debe embarcarse junto con su pareja un grupo selecto de animales, que incluye pájaros, ganado y animales salvajes; (4) el suceso del diluvio, expuesto de manera imponente, y que dura siete días y siete noches; y (5) el desembarco y subsiguiente sacrificio que restaura una relación interrumpida por el tiempo caótico de las aguas violentas[131].

Ajeno, en principio, a las historias diluvianas próximo-orientales es el motivo de la recreación de la humanidad, que asociamos tan estrechamente a los relatos grecorromanos correspondientes. Se entiende que, como en el relato del *Génesis*, quienes se salvan en el arca son capaces de hacer que la humanidad prolifere por sus propios recursos. Sin embargo, la cuestión genésica, que como hemos visto pertenece inextricablemente al motivo diluviano, es también decisiva en el relato babilonio. De hecho, la parte final del poema está dedicada a expresar el nuevo pacto por el que el dios Enlil accede a no seguir con más intentos de exterminio. Este acuerdo no es otro que el de fijar límites estrechos a la población humana, es decir, se impone un reajuste definitivo en el régimen reproductivo: los seres humanos desde ese momento serán mortales, tendrán unas vidas mucho más breves y sufrirán la vejez.

La gran difusión de esta historia en el medio cultural mesopotámico del segundo milenio está confirmada no sólo por la abundancia de textos que testimonian que

---

Nimma aparece en los textos sumerios traducidos por Kramer 1972: 68-73 y Bottero & Kramer 2004: 516-22 (en las páginas 522-39 recogen y comentan otros mitos antropogónicos de interés) y en versión española accesibles en la traducción de Bottero & Kramer 2004: 203-14, con extenso comentario.

128 El motivo de la rebelión divina supone la existencia de algo así como dioses "esclavos", que serán sustituidos por la humanidad como fuerza de trabajo más dócil (dioses que trabajan para los hombres aparecen también en una versión del poema *Etana*, cf. Forster 2005: 244). En el origen de la raza humana está la sujeción al trabajo, como en la condena bíblica. Véase también al respecto el texto bilingüe recogido por Forster 2005: 491-3, sobre la creación de la humanidad.

129 Sobre la conexión de Ea (sumerio Enki) y Prometeo cf. West 1994 y Penglase 1997: 166-192

130 El motivo de las asambleas divinas y su recepción en la épica arcaica, cf. West 1997: 173-80.

131 Motivo de la ansiedad divina ante la pérdida de los sacrificios.

fue objeto de repetidas copias y reediciones, sino por aquellos que nos dan a conocer otras versiones de la historia. Entre estos últimos conviene destacar, en primer lugar, una versión "reducida" en lengua sumeria que conocemos por los restos de una tablilla que, pese al lamentable estado de la misma y sus peculiaridades lingüísticas, permite leer una relación de la historia diluviana conforme a los episodios que venimos considerando estrechamente dependiente de la versión babilónica recién considerada[132]. Los restos de las seis columnas dejan, en efecto, reconocer el episodio de la decisión divina tomada en asamblea con la vehemente oposición de los dioses más implicados en la suerte humana (2). El aviso salvador sigue igualmente al motivo de la comunicación indirecta entre el dios y su preferido, a fin de burlar el juramento al que ha obligado Enlil para evitar un nuevo fracaso en sus propósitos de exterminio (3). En la versión sumeria el héroe diluviano recibe el nombre de Ziusudra y goza de la cualificación heroica de ser rey y piadoso (1). El cataclismo que dura siete días con sus noches era igualmente presentado de una manera vívida y focalizada en la experiencia de quien debe sufrir una navegación tan movida (4). El sacrificio tras el desembarco es destacado por su profusión de víctimas que, al parecer, los dioses agradecen conforme al motivo señalado en la historia de Atrahasis (5). También como en el poema de Atrahasis, la historia culmina con un episodio de "recreación" (6), que en esta ocasión afecta sólo al personaje de Ziusudra, quien en recompensa por su acción salvadora recibe la inmortalidad y el privilegio de vivir en la isla de Dilmun, situada allí donde se levanta el sol.

El motivo de la inmortalización del héroe, que muy significativamente *no* aparece en el *Atrahasis*, nos lleva a una de las más cumplidas realizaciones de la literatura acadia pertinentes para la comparación, *El poema de Gilgamesh*, un antiguo rey de Uruk (hoy Wardak) cuya memoria a finales del tercer milenio había pasado a formar parte de la leyenda y protagonizaba numerosas historias que todavía podemos leer[133]. La composición que conocemos bajo el mencionado título

---

[132] Para esta versión la edición de Civil en Lambert y Millar 1965: 138-45, y la traducción de Bottero & Kramer 2004: 577-81, y Black, Cunningham, Robson & Gabor 2004: 212-5. La similitud con la versión babilonia va más allá de la sección diluviana, dado que los restos de la primera columna dejan ver que la humanidad ya ha sido objeto de un primer intento de exterminio que los dioses más filántropos compensan con éxito dado que la humanidad de nuevo prolifera considerablemente. El texto sumerio contempla por tanto el diluvio en el contexto de los sucesivos intentos de aniquilación sufridos por la humanidad que culminan en el cataclismo como intento definitivo que lleva a un acuerdo, cf. Kramer 1972: 97-8. Sobre la versión del historiador babilonio Beroso en sus *Historias Babilonias*, cf. *supra* nota 115 y en especial acerca de su relación con las versiones que aquí tratamos cf. St. Dalley en Haubold, Lanfranchi, Rollinger & Steele 2013: 165-176

[133] La edición seguida es la de George 2004, en dos volúmenes y la evolución del mito en sus múltiples versiones ha sido estudiada por Tigay 2002. Véanse también las de Dalley 2000: 39-153 y la versión española de Bottero 2004 ampliamente introducida y anotada; la sección del diluvio aparece en Bottero & Kramer 2005: 582-9 y Tigay 2002: 2014-40, le dedica un amplio e iluminador comentario. Sobre la excelencia del poema de Gilgamesh en comparación con los mitos heroicos griegos se extendió ya Kirk 1990: 95-140. La incorporación del poema y la figura heroica de Gilgamesh a la serie épica canónica parece consolidada, cf. van Nortwick 1996. Sobre la figura de Gilgamesh en los textos sumerios, donde aparecía como protagonista de un rico ciclo de aventuras, cf. Jacobsen 1987: 347-56 y Black,

nos ha llegado en varias versiones, de las cuales la mejor conservada es la llamada "estándar" o ninivita (por el lugar donde se han encontrado el mayor número de testimonios) en doce tablillas y puede datarse en período babilonio medio. Se conocen igualmente tanto versiones anteriores como más tardías en condición bastante más fragmentaria, pero una con los elementos esenciales de la historia puede datarse ya en el período babilonio antiguo, lo cual permite interesantes comparaciones. Entre las versiones babilonias antigua y estándar se pueden señalar diferencias muy significativas, una de las cuales nos concierne directamente, porque, en efecto, parece que la primera *no* contenía la extensa relación de la historia diluviana que podemos leer en la segunda.

Según la versión estándar la historia del diluvio se integra como una narración en segundo grado por un narrador interno de nombre Utnapishtin, a quien el héroe se dirige en su desesperado intento por conseguir la inmortalidad. El encuentro entre Gilgamesh y Utnapishtin aparecía ya en la versión antigua, pero parece que esta entrevista, que debía llevar a la aceptación de la propia mortalidad por parte del héroe, no incluía un relato del diluvio, como es el caso de la versión estándar, que ofrece en la famosa tableta número XI una perspectiva singular del prodigioso suceso a cargo de un nuevo héroe diluviano. En esta, el venerable Utnapishtin originario de Suppurak relata por extenso cómo logró sobrevivir al cataclismo con la ayuda divina y cómo los dioses le concedieron la inmortalidad tras la catástrofe, asentándolo en un idílico paraje de difícil acceso al que Gilgamesh llega tras un largo viaje.

En la secuencia de los episodios podemos seguir el esquema que nos ha servido hasta ahora para la comparación. La cualificación del héroe, reforzada por el largo episodio de búsqueda, se concentra en la dimensión del saber, aunque en el relato interno domina el motivo del vínculo divino (1). La decisión divina responde a la formulación conocida en las historias próximo-orientales de la asamblea de dioses, si bien en este caso no se dan razones de la decisión, como en las historias de Atrahasis y Ziusudra, una omisión favorecida por la perspectiva de la primera persona focalizada en el momento de la historia narrada (2).

El aviso divino por parte de Ea sigue al motivo de la comunicación indirecta, algo que para ser plenamente entendido supone conocidos algunos detalles de las versiones anteriores. Los consejos del dios ponen en marcha la construcción de una embarcación que por sus dimensiones y el detalle de su fábrica nos remite a la narración bíblica. También nos orienta en esa dirección la descripción de los preparativos, sobre todo el embarque de los animales, domésticos y salvajes, aunque es peculiar del relato de Utnapisthin la precisión de que también se

---

Cunningham, Robson & Gabor 2004: 212-5, junto con Tigay 2002: 1-38. Bernabé 2015: 99-115 (con bibliografía actualizada) recoge y comenta la documentación hitita acerca de la difusión de la literatura sobre este personaje en esta cultura. La única mención aproximada en griego del nombre se debe a Eliano, *NA* 12.21, aunque sus influencias han sido ampliamente reconocidas en muchas figuras heroicas. Sobre los límites de la extensión de la categoría de héroe a otras mitologías, cf. Johnston 2018: 231-80.

embarcaron artesanos y hasta nos da el nombre del piloto que debe gobernar tan imponente nave en aguas tan bravas (3).

La descripción del cataclismo se hace igualmente con todo detalle, empezando con la acción coordinada de unos dioses que se sobrecogen ante el espectáculo y se lamentan ante una destrucción de la raza humana que resulta total fuera de la nave salvadora. La duración del diluvio se expresa de una manera formular: seis días y siete noches (4). Entonces Utnapishtin nos ofrece un atisbo del desolador paisaje en el que toda la humanidad ha vuelto a ser arcilla y su desesperación ante la contemplación de la llanura de las aguas. La nave entonces encalla sobre el monte Nimush, donde todavía habrá que esperar el mismo tiempo de la tempestad (seis días y siete noches), hasta que Utnapishtin constata que las aguas están retrocediendo por medio del envío sucesivo de tres aves. Sólo el cuervo, tras la paloma y la golondrina, da testimonio al no regresar de que la tierra es de nuevo habitable.

Al desembarco sigue inmediatamente el sacrificio que atrae a los dioses en torno al suave olor de una ofrenda que consiste esencialmente en aromas (5). La ceremonia desencadena un interesante conflicto entre los dioses sobre la oportunidad del diluvio, en la que la Señora de los dioses y Ea reprenden severamente a Enlil por su poco inteligente decisión. Es curioso que, en este punto, Ea sugiere otras fórmulas para mantener a raya a la raza humana, algunas de las cuales constituyeron episodios enteros de exterminio en la versión del Atrahasis. Enlil se aviene a las razones de Ea y concede a la pareja diluviana el privilegio de la inmortalidad (6).

Que la historia del diluvio en la versión estándar del *Gilgamesh* es deudora del *Atrahasis* es cosa que parece clara, aunque cabe especular cuál es la versión de este poema que el *Gilgamesh* estándar tiene en cuenta (probablemente no la que hemos revisado anteriormente). En cualquier caso, las diferencias que nos conciernen aquí no se refieren a las variaciones entre versiones del relato en cuestión. El asunto de mayor interés es obviamente el sentido de tan masiva incorporación a la historia de Gilgamesh, que en esencia queda igual. El diluvio añade a las aventuras de Gilgamesh no un nuevo episodio más o menos espectacular de acción heroica, sino una dimensión de profundidad temporal a la vida del héroe, no sólo por referencia al episodio que por entonces ya servía para articular el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses, sino más específicamente, en relación al sentido de la acción compulsiva del héroe, organizada en esta última parte del poema en torno a la búsqueda, diríamos que obsesiva, de la inmortalidad que ha desatado el terrible espectáculo de la muerte del amigo.

El tema de la in/mortalidad abre varias posibilidades a la empresa comparativa que parecen muy prometedoras. En primer lugar, la comparación más inmediata es la que brinda precisamente el Atrahasis, donde la situación de la humanidad respecto de la muerte es la inversa a la que leemos en el Gilgamesh babilonio. En aquella el resultado del "pacto diluviano" es precisamente la limitación terminante de la vida humana, pero ésta es considerada desde el punto de vista divino, es decir como una medida limitadora de esta especie que ha resultado ser especialmente

prolífica y acústicamente muy contaminante. A este rediseño "antropotécnico" escapan Atrahasis y (posiblemente) su esposa, cuya inmortalidad ha de suponerse como residuo de los viejos modelos de humanidad. La perspectiva en la historia de Gilgamesh está invertida y focalizada en la experiencia humana del héroe que sólo considera la condición mortal cuando se ve expuesto al horrendo espectáculo de la descomposición del cuerpo del ser más querido. La inmortalidad se transforma en motivo narrativo que "mueve" una historia de búsqueda cuyo resultado es la desoladora constatación de la naturaleza mortal.

En este punto se abre la posibilidad de redirigir la comparación desde el término próximo oriental a nuestro punto de partida, y proyectarla, por ejemplo, sobre el papel que este tema, de actualidad tan rabiosa en la divulgación científica moderna, tiene tanto en antropogonías, como, más oportunamente en nuestro caso, en las biografías heroicas de figuras como Aquiles, en quien la cuestión de la mortalidad humana parece funcionar con valencias muy diversas. Podría decirse que Aquiles pertenece, desde este punto de vista, a un momento posterior al que vive Gilgamesh: Aquiles ha aprendido la terrible lección de que la mortalidad es condición humana y que lo único que puede compensarla es el sospechoso sustituto de la fama, y decimos sospechoso porque sabemos que Aquiles no parecía siempre convencido de que la vida fuera un justo precio que pagar a cambio de aquella, por inmortal que pareciera[134].

En la historia estándar de Gilgamesh, la historia del diluvio funciona no ya sólo como un mito, sino como un "mŷthos" griego, es decir una palabra autorizada que trasmite un mensaje persuasivo. Con la historia que cuenta con tanta demora Utnapishtin pretende hacer ver al héroe que su condición de inmortal se debe a situaciones excepcionales e irrepetibles. ¿Quien podría reunir de nuevo a los dioses para que decretaran otra vez tal privilegio? El propio Gilgamesh, con toda su energía, no está a la altura del viejo Utnapishtin. ¡Ni siquiera es capaz de permanecer sin dormir seis días y siete noches!

3.3.3.2. El "continuo mediterráneo": Grecia entre Mesopotamia y el Nilo

Hasta ahora, la comparación se ha aplicado, sobre todo, a los mitos en sus versiones singulares, con el afán de mostrar la dispersión que constituye la gran familia narrativa diluviana y el esfuerzo comparativo que requiere el ejercicio de mantenerla unida. Sin embargo, el extenso contexto cultural que abren los primeros diluvios permite ampliar las perspectivas en el sentido de algo que la posmodernidad puso en total descrédito, los grandes relatos. La investigación comparativa de este rango permite experiencias curiosas, como las de revelar un diluvio invisible.

En efecto, el diluvio griego empieza por no existir. Nada parecen saber del motivo, como narración vigente de un suceso catastrófico crucial en los inicios de la

[134] Sobre el tema de Aquiles y la mortalidad véanse las interesantes indicaciones en González González 2018: 85-100.

historia humana, ni el Homero ni el Hesíodo que podemos leer hoy[135]. Es más, se ha podido señalar que el modo en que se construye la historia mitológica griega en la forma conocida como sucesión de edades resulta incompatible con el motivo del diluvio[136]. Con todo, el cotejo con las mitologías donde estos motivos tienen una vitalidad diríamos que espectacular permite interpretar de otra manera esta ausencia del diluvio de la primera poesía griega conocida.

En efecto, si ponemos en paralelo, como ha propuesto recientemente Haubold, el ciclo completo de las historias míticas griega y cercano oriental, podemos constatar que el diluvio y la guerra ocupan en su estructura tripartita una misma posición (y función) que permite considerar ambas catástrofes como equivalentes. En uno y otro caso se trata del instrumento de una terminante voluntad divina de exterminar a la humanidad. Más interesante aún es que esta equivalencia no parece simplemente el resultado de la especulación de quien investiga la poesía antigua con inquietudes y medios modernos, sino que es plausible contarla entre los recursos compositivos del género épico como una opción posible en el desarrollo de la historia.

En este sentido puede interpretarse la noticia que transmite un famoso escolio de la *Ilíada* acerca de los siniestros planes de Zeus respecto de la raza de los héroes, para cuyo exterminio el padre de los dioses contempla en un principio el diluvio o el trueno[137]. El paralelo cercano oriental de las dos versiones más famosas del diluvio ofrece cuadros semejantes de opciones destructivas abiertas a la iniciativa divina. Ciertamente, es difícil saber hoy por hoy hasta qué punto estas noticias del escolio pueden reconducirse a poesías o tradiciones épicas específicas de edad arcaica. En cualquier caso, se ha podido reconocer en la *Ilíada* "diluvios" de dimensiones locales, como el que anuncia Zeus para después de la caída de Troya. En el mismo sentido apunta el hecho de que en la *Ilíada* la lluvia destructiva constituye uno de los recursos metafóricos más efectivos y recurrentes para dar imagen al combate por medio de las comparaciones distintivas del estilo épico[138].

Existe, pues, un diluvio homérico si lo tomamos como motivo narrativo al servicio de una historia que estructuralmente equivale a un diluvio elemental en el contexto cultural "Mediterráneo": la decisión divina sobre el exterminio de la humanidad. Para encontrar, por fin, el motivo desplegado en mito hemos de esperar a la primera mitad del siglo V a.C., cuando aparece como por arte de magia en piezas de géneros que ocupan los dos extremos del espectro del *decorum* literario, la poesía de elogio y la comedia.

---

135 La cuestión para Hesíodo es muy disputada, véanse las posiciones alineadas en Strauss-Clay 2003: 167 nota 60. Sobre la cuestión de la *Titanomaquia*, cf. *supra* nota 63.

136 Fowler 2013: 114.

137 Cf. *Cypria*, fr. 1 Bernabé (Σ D a *Ilíada* I 5; "Se cumplía la voluntad de Zeus"), Eusth. in *Il.* p. 20-23 (*in app. ad Cypria* fr. 1, p. 44 Bernabé).

138 Scodel 1982, interpretaba *Ilíada* 12.3-35, sobre la eventual destrucción de la muralla del campamento aqueo como una adaptación del motivo del diluvio, cf. West 1997: 377-80.

Para terminar este breve esbozo de las dimensiones amplias del ejercicio comparativo, mencionaremos brevemente la propuesta todavía más ambiciosa del egiptólogo Jan Assmann, un autor que ha logrado encender un acalorado debate sobre la relación entre violencia y religión en relación con la radical (e inaudita en su tiempo) opción religiosa del monoteísmo[139]. Assmann localiza en el continuo mitológico mediterráneo una alternativa fundamental del motivo central de esta historia universal, una especie de "megaparadigma" catastrófico que da cuenta de una separación entre dioses y humanos. Según Assmann, en su nivel más alto de generalidad el motivo diluviano cuenta el proceso de "corrección de la creación", una corrección o rectificación (*Nachbesserung*) que se hace necesaria por causa de un elemento especialmente "problemático" y hasta discordante en ella, que no es otro que el ser humano contra las expectativas de sus creadores. Sea como causa o como crimen, la acción del hombre en la creación introduce en ella un desequilibrio que inclina a la divinidad a cortar por lo sano e instaurar una comunicación que exige a partir de ese momento formas especiales de mediación. Que esta especie recalcitrante se haya salvado y logre de los dioses un pacto de no agresión en el futuro no deja de ser uno de los aspectos más sorprendentes de este proto-mito que se realiza en modalidades diversas en Egipto (separación del cielo y la tierra) y en las culturas cercanoorientales (diluvio o catástrofe equivalente).

3.4. Envoi: diluvios en el país del centro

Son muchas las razones que invitan a seguir hacia Oriente y extender nuestra aventura comparativa a China y asumir el "bello peligro" de traer a colación elementos del inmenso dossier que proporciona la extensa historia cultural del "País del centro"[140]. En este sentido, merece señalarse en primer lugar, la actualidad de la investigación comparativa sino-greco-romana, así como la excelente calidad de sus resultados, en lo que toca a las tradiciones retórico-literarias, musicales, religiosas y filosóficas respectivas. La actividad específica de comparación de mitos puede, pues, beneficiarse de un sólido terreno en este campo en el que se procede con el extraordinario cuidado metodológico que requiere una actividad tan arriesgada.

Sin embargo, más allá de la oportunidad científico-académica, la razón de más peso no es otra que la importancia sin paralelo del motivo mitológico del diluvio en la cultura china desde muy pronto en su historia[141]. No nos referimos sólo a la

---

139 Assmann 2008a.

140 Las variedades y volumen de relatos diluvianos en China han sido convenientemente tratados por Birrell 1993: 69-71, 81-2 y 146-9 y 1997, Yang & An 2005: 21-24, y García Noblejas 2007: 194-221.

141 "Of all the mythical themes of Ancient Chine the earliest and by far the most pervasive is that of the flood", Bodde 1961: 368. Por eso llama la atención que el dossier chino haya sido tan frecuentemente desatendido, por ejemplo, en uno de los libros de referencia sobre el asunto como es el de Dundes 1999. En el extenso trabajo que Frazer dedicó al tema, al que hay que reconocer por lo menos amplitud de miras, se lee que en los textos chinos y japoneses no se encontraron rastros de relatos nativos sobre este motivo, por lo demás universal (Frazer 1918: 1.332-3). El prestigioso diccionario a cargo de Y.

abundancia de testimonios sobre la vigencia y circulación de los relatos diluvianos en diversos medios a lo largo de la historia y la geografía de China, sino al hecho de que estos relatos conservan muy vivo su potencial "mitomotor", como revela, por ejemplo, el culto *sui generis* que se rinde al héroe diluviano chino por excelencia, Yu el Grande, que remonta a las ceremonias instauradas por su hijo y reanudadas con gran pompa en 2006. Rara vez deja de señalarse que, dadas las condiciones hidro-geográficas del país, el interés que despiertan las historias de inundaciones no puede ser más explicable, y en este sentido la comparación con la circunstancia que se ha apuntado para los mitos mesopotámicos. Pero nada sabemos de la conexión entre mitos y episodios diluvianos para el caso de los mitos que hasta el momento hemos considerado, mientras que en el de China, esta aplicación del mito dura ya unos milenios, y hasta se intensifica en el siglo que corre de la mano de intereses político-culturales y turísticos, de modo que nos ofrece el interesante espectáculo de un mito vivo contemporáneo en la plenitud de sus fuerzas mitopoéticas[142].

La circunstancia china es excepcional, en fin, por el hecho de que, en lo que respecta a las tradiciones narrativas sobre el diluvio, nos enfrentamos con lo que podríamos llamar un doble repertorio. Están, de un lado, los mitos que pueden testimoniarse a partir de las fuentes clásicas de la mitografía china desde los primeros documentos escritos e iconográficos (hacia el 600 a.C.). De otro, la cultura china ofrece una impresionante variedad de mitos "vivos" en los diversos grupos étnicos que componen la actual nación china, cuya difusión se extiende ampliamente por todo el sudeste asiático. Este rico acervo de historias actualmente transmitidas, que nos pone en una situación como la del buen padre Lafitau (sin su fe misionera, claro está), ha venido siendo objeto de una dedicada investigación que, gracias a recientes publicaciones autorizadas, garantizan un apasionante periplo[143].

Pero a este viaje con la extensión que merece, y al vigoroso ejercicio que demanda, sólo podemos aquí invitar para otra ocasión.

Bonnefoy, por su parte, sólo incluye en la entrada "Diluvio" las tradiciones chinas (Bonnefoy 2010: 508-10).

142 Un notable caso de interacción mito-histórica de las historias diluvianas lo aportan las terribles inundaciones de 1931, sobre las cuales cf. Courtney 2018: 121 ss.

143 Que puede seguirse en dirección del sol naciente de la mano de Lévêque 2011 sobre las diosas Deméter y Amatarasu. Algunas indicaciones respecto a las diferencias que vamos a encontrar pueden ser revisables. Por ejemplo, se suele incidir con especial insistencia en que, a diferencia de la moralización dominante en los relatos de Occidente, los chinos ponen más bien el peso en el esfuerzo y la superación de la situación, así como en el sacrificio asumido por los héroes para remediar el desastre, que representan de este modo un modelo de liderazgo (cf. Yang & An 2005: 54-5). Sin embargo, hemos visto que, precisamente la moralización (o teologización) del acontecimiento es relativamente débil en la tradición griega. De igual modo, la pluralidad del acontecimiento en el mundo griego lo acerca de manera inesperada a las tradiciones chinas. Una investigación detallada de los motivos más relevantes en los mitos en la China Antigua (hasta los Han) puede leerse en Lewis 2006. Sobre la situación de la investigación de las tradiciones diluvianas vivas en el rico mosaico étnico de la China actual, cf. la bibliografía en Yang & An 2005: 60.

BIBLIOGRAFÍA

AARNE, Anti (1961), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Translated and enlarged edition by Stith Thompson, Second Revision, Bloomington, Indiana University.

ASSMANN, Aleida & ASSMANN, Jan (1998), "Mŷthos", en H. Cancik *et al.* (eds.) *Handbuch religions-wissenschaftlicher Grundbegriffe*, IV, Stuttgart, Kohlhammer, pp. 179-200.

ASSMANN, Jan (2008a), "Urkatastrophen und Urverschuldungen", en Mulsow & Assmann, eds., *Sintflut und Gedächtniss. Erinnern und Vergessen des Ursprungs*, Múnich, Wilhelm Fin, pp. 13-24

ASSMANN, Jan (2008b), *Of God and Gods: Egypt, Israel, and the Rise of Monotheism*. Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

AUDLEY-MILLER, Lucy & DIGNAS, Beate (eds.) (2018), *Wandering Myths. Transcultural Uses of Myth in Ancient World*. Berlín, De Gruyter

BARCHIESI, Alessandro (ed.) (2005), *Ovidio, Metamorfosi, I (Libro I-II*), con texto latino de Richard Tarrant y traducción de Ludovica Koch, Milán, Mondadori/Lorenzo Valla

BASCOM, William (1965), "The Forms of Folklore: Prose Narratives". *Journal of American Folklore*, 78, 3-20.

BASTIAN, Dawn E. & MITCHELL, Judy K. (2004), *Handbook of Native American Mythology*. Santa Barbara – Denver - Oxford, ABC-CLIO

BERGE, François (1951), "Les légendes du déluge", en *Histoire générale des Religions*, vol. 5, París, Librairie Aristide Quillet, pp. 60-104.

BERNABÉ, Alberto (1995), "Influences orientales dans la littérature grecque: quelques réflexions de méthode". *Kernos*, 8, pp. 9-22.

BERNABÉ, Alberto (2004), "Hittites and Greeks: mythical influences and methodological considerations", en R. Rollinger, & C. Ulf (eds.), *Griechische Archaik: Interne Entwicklungen – Externe Impulse*. Berlín, De Gruyter, pp. 291-210.

BERNABÉ, Alberto (2015), *Mitos Hititas. Entre Oriente y Occidente*. Madrid, Akal.

BIRRELL, Anne (1993), *Chinese Mythology*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

BIRRELL, Anne (1997), "The Four Flood Myth Traditions of Classical China". *T'oung Pao* 83, pp. 213-259.

BLACK, Jeremy, CUNNINGHAM, Graham, ROBSON, Eleanor, & ZÓLYOMI, Gábor (2004), *The Literature of Ancient Sumer*. Oxford, Oxford University Press.

BLUMENBERG, Hans (2003), *Trabajo sobre el mito*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós (ed. alemana, 1979).

BODDE, Derk (1961), "Myths of Ancient China", en Samuel N. Kramer (ed.), *Mythologies of the Ancient World*. Nueva York, Anchor-Doubleday Chicago, Quadrangle Books, pp. 369-408.

BONNEFOY, Yves (dir.) (2010), *Diccionario de las mitologías*. Barcelona, Planeta (ed. francesa 1988).

BORGEAUD, Philippe (2004), *Aux origines de l'histoire des religions*. París, Éditions du Seuil.

BOTTERO, Jean & KRAMER, Samuel N. (2004), *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*. Madrid, Akal (edición francesa de 1984).

BOTTERO, Jean (2007), *La epopeya de Gilgamesh*. *El gran hombre que no quería morir*. Madrid, Akal (edición francesa de 1992).

BREMMER, Jan N. (1998), "Near Eastern and Native Traditions in Apollodorus' Account of the Flood", en F. García Martínez & G. Luttikhuizen, eds., *Interpretations of the Flood*, Leiden, Brill, pp. 39-55 [recogido en J. Bremmer, *Greek Religion, the Bible and the Ancient Near Eas*t, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. 101-116].

BREMMER, Jan N. (ed.) (1988), *Approaches to Greek Myth*. Londres, Routledge.

BRONNER, Simon J. (ed.) (2007), *The Meaning of Folklore. The Analytical Essays of Alan Dundes*. Logan, Utah, Utah State University Press

BURKERT, Walter (1979), *Structure and History in Greek Myth and Ritual*. Berkeley y Londres, University of California Press.

BURKERT, Walter (1992), *The Oriental Revolution. Near Eastern Influence in Greek Culture in the Early Archaic Age*. Cambridge Mass., Harvard University Press.
CADUFF, Gian Andrea (1986), *Antike Sintflutsagen.* Gotinga, Vandenhoeck & Rupprecht.
CALAME, Claude (2015), *Qu'est ce que la mythologie grecque ?* París, Folio.
CANDEA, Matei (2018), *Comparison in Anthropology. The Impossible Method*. Cambridge, Cambridge University Press.
CANTELLI, Gianfranco (1976), "Myth and Language in Vico", en G. Tagliacozzo & D. Ph. Verenne, (eds.), *Giambattista Vico's Science of Humanity*, Baltimore y Londres, John Hopkins University Press, pp. 47-63.
CHEN, Y. S. (2013), *The Primeval Flood Catastrophe. Origins and Early Development in Mesopotamian Traditions*. Oxford, Oxford University Press.
COURTNEY, Chris (2018), *The Nature of Disaster in China. The 1931 Yangzi River Flood*. Cambridge, Cambridge University Press.
CSAPO, Eric (2005), *Theories of Mythology*. Oxford, Blackwell Publ.
DALLEY, Stephanie (2000), *Myths from Mesopotamia. Creation, The Flood, Gilgamesh, and Others*. Oxford, Oxford University Press.
DAMROSCH, David (1987), *The Narrative Covenant: Transformations of Genre in the Growth of Biblical Literature*. San Francisco, Harper & Row.
DAMROSCH, David (2008), *How to Read World Literature*. Chicheser, Wiley Blackwell
DE GREVE, Claude (1995), *Éléments de Littérature Comparée II. Thèmes et mythes*. París, Hachette.
DEFORGUE, Bernard (2017[2]), *Le commencement est un dieu. Essence et permanence des mythes*. París, Les Belles Lettres.
DEFORGUE, Bernard (2016), *Le dieu fou. Essai sur les origines de Šiva et de Dionysos*, Paris, Les Belles Lettres.
DETIENNE, Marcel (2008), *Comparing the Incomparable*, Stanford, Stanford University Press [edición original en francés, 2000].
DONIGER, Wendy (1999), *Splitting the Difference. Gender and Myth in Ancient Greece and India*, Chicago, Chicago University Press.
DRIJVERS, Han J. W. (1999[2]), "Atargatis", en Karel van der Toorn, Bob Becking & Pieter W. van der Horst (eds.), *Dictionary of Deities ad Demons in the Bible*, Leiden, Brill, pp. 114-6.
DUBUISSON, Daniel (2014[2]), *Twentieth Century Mythologies. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*. Londres y Nueva York, Routledge.
DUNDES, Alan (ed.) (1988), *The Flood Myth*, Berkeley, University of California Press.
EDMUNDS, Lowell (ed.) (1990), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
EDMUNDS, Lowell (2016), *Stealing Helen. The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton y Oxford, Princeton University Press.
ELSNER, Jan (2001), "Describing Self in the Language of the Other: Pseudo (?) Lucian at the Temple of Hierapolis", en S. Goldhill (ed.), *Being Greek under Rome*. Cambridge University Press, 123-153
FELDMAN, Burton & RICHARDSON, Robert D. (1972), *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*. Bloomington y Londres, Indiana University Press.
FENTON, William N. (1962), "This Island, the World on the Turtle's Back". *Journal of American Folklore*, 75, pp. 283-300.
FERNÁNDEZ RUIZ, Carmen (1985), "El Diluvio: estudio comparativo de las versiones bíblicas y mesopotámicas". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 21, pp. 93-136.
FIEGER, Michael & LANCKAU, Jörg (eds.) (2011), *Erschaffung und Zerstörung der Schöpfung Ein Beitrag zum Thema Mythos*. Berna, Peter Lang.
FINKELBERG, Margalit (2006), *Greeks and Pre-Greeks. Aegean Prehistory and Greek Heroic Tradition.* Cambridge, Cambridge University Press.
FONTENROSE, Joseph (1945), *Philemon, Lot, and Lycaon*. Berkeley, University of California Press.

FORSTER, Benjamin R. (2005[3]), *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*. Bethesda Md., CDL Press
FOWLER, Robert L. (1998), "Genealogical Thinking, Hesiod's *Catalogue*, and the Creation of the Hellenes". *Proceedings of the Cambridge Philological Society,* 44, pp. 1–19.
FOWLER, Robert L. (2013), *Early Greek Mythography*, vol. 2.: *Commentary*. Oxford, Oxford University Press.
FRAZER, James G. (1918), *Folk-lore in the Old Testament*, 3 vols. Londres, Mac Millan & Co.
FRENZEL, Elisabeth (1996[2]), *Stoff -, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart, Metzler.
GAILLARD, Aurélia (1996), *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*. París, Honoré Champion.
GARCÍA MARTÍNEZ, Florentino & LUTTIKHUIZEN, Gerard P. (eds.) (1998), *Interpretations of the Flood.* Leiden, Brill
GARCÍA NOBLEJAS, Gabriel (2007), *Mitología de la China antigua*. Madrid, Alianza
GEORGE, Andrew R. (2003), *The Babylonian Gilgamesh Epic*, 2 vols. Oxford, Oxford University Press.
GERBER, Douglas E. (2002), *A Commentary on Pindar, Olympian Nine*. Stuttgart, Steiner.
GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2018), *Achilles*. Londres y Nueva York, Routledge.
GOYET, Francis (2004), s.v. "Comparaison", en B. Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. París, Seuil.
GRAF, Fritz (1993), *Greek Mythology. An Introduction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
GRIFFIN, Alan (1992), "Ovid's Universal Flood". *Hermathena* 152, pp. 39-58.
HANSEN, William F. (2002), *Ariadna's Thread. A Guide to International Tales found in Classical Literature*. Ithaca, Cornell University Press.
HAUBOLD, Johannes (2018), *Greece and Mesopotamia. Dialogues in Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.
HAUBOLD, Johannes, LANFRANCHI, Giovanni B., ROLLINGER, Robert & STEELE, John (eds.) (2013), *The World of Berossos*. Wiesbaden, Harrassovitz.
HUNTER, Richard (ed.) (2005), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and reconstructions*. Cambridge, Cambridge University Press.
JACOBSEN, Thorkild (1987), *The Harps that Once… Sumerian Poetry in Translation*. New Haven y Londres, Yale University Press.
JASON, Heda (2000), *Motif, Type, and Genre*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
JIMÉNEZ ZAMUDIO, Ramón (2002), "El tema del diluvio en Ovidio y en las literaturas orientales". *Cuadernos de Filología Clásica,* est. lat. 22, pp. 388-428.
JOHNSTON, Sarah I. (2018), *The Story of Myth*, Londres y Cambridge Mass., Harvard University Press.
KIRK, Geoffrey S. (1985), *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Barcelona, Paidós (edición original de 1970).
KRAMER, Samuel N. (1972), *Sumerian Mythology. A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press (rev. ed.).
KUHRT, Amely (2000), *El Oriente Próximo en la Antigüedad (c. 3000-330 a.C.)*, 2 vols. Barcelona, Crítica (edición inglesa de 1995).
LADA-RICHARDS, Ismene (2007), *Silent Eloquence: Lucian and Pantomime Dancing*. Londres, Bloomsbury.
LAFITAU, Joseph-François (1724), *Moeurs des sauvages américains comparées aux moeurs des premiers temps*, 4 vols. París (trad. inglesa en dos volúmenes a cargo de William N. Fenton y Elizabeth L. Moore, Toronto, The Champlain Society, 1974)
LAMBERT, Wilfred G. & MILLARD, Alan R. (1969), *Atrahasis: The Babylonian Story of the Flood*, with the Sumerian Story of the Flood by M. Civil. Oxford, Oxford Clarendon Press.
LANE FOX, Robin (2010), *Travelling Heroes, Greeks and their Myths in the Epic Age of Homer*. Londres, Allen Lane.

LE QUELLEC, Jean-Loïc & SERGENT, Bernard (eds.) (2017), *Dictionnaire critique de mythologie*, París, CNRS Éditions.
LEVEQUE, Pierre, (2011), *Colère, sexe, rire. Le Japon des mythes anciens*, Paris, Les Belles Lettres.
LÉVI-STRAUSS, Claude (1986), *La alfarera celosa*. Barcelona, Paidós (edición francesa de 1985).
LEWIS, Jack P. (1968), *A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature.* Leiden, Brill.
LEWIS, Mark Edward (2006), *The Flood Myths of Early China*. Albany, State University of New York Press.
LIGHTFOOT, J. L. (2003), *Lucian, On the Syrian Goddess*. Oxford, Oxford University Press.
LINCOLN, Bruce (2018), *Apples and Oranges. Explorations In, On and with Comparison*. Chicago, University of Chicago Press.
LLOYD, Geoffrey E. R. (2015), *Analogical Investigations. Historical and Cross-cultural Perspectives on Human Reasoning*. Cambridge, Cambridge University Press.
LÓPEZ RUIZ, Carolina (2010) *When the Gods were Born: Greek Cosmogonies and the Near East*. Cambridge Mass., Harvard University Press.
LOUDEN, Bruce (2010), *Homer's Odyssey and the Near East*. Cambridge, Cambridge University Press.
MALKIN, Irad (2011), *A Small Greek World. Networks in the Ancient Mediterranean*. Oxford, Oxford University Press.
MANUEL, Frank E. (1967), *The Eighteenth Century confront the Gods*. Nueva York, Athenaeum.
METCARF, Christopher (2015), *The Gods Rich of Praise. Early Greek and Mesopotamian Religious Poetry*. Oxford, Oxford University Press.
MONDI, Robert (1990), "Greek Mythic Thought in the Light of the Near East", en Edmunds, ed., *Approaches to Greek Myth.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 141-98.
MULSOW, Martin & ASSMANN, Jan (eds.) (2006), *Sintflut und Gedächtniss. Erinnern und Vergessen des Ursprungs*. Múnich: Wilhelm Fink
ORTEGA y GASSET, José (2008), "¿Qué es filosofía?" (lecciones de 1929), en *Obras Completas* vol. VIII. Madrid, Revista de Occidente/Taurus
PENGLASE, Charles (1997), *Greek Myths in Mesopotamia. Parallels and Influences in Homeric Hymns and Hesiod*. Nueva York y Londres, Routledge.
PUHVEL, Jaan (1987), *Comparative Mythology*. Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press.
RENGER, Almut-Barbara (2006), *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin. Eine gattungstheoretische Studie*. Stuttgart – Weimar, Metzgler
RUDHARDT, Jean (1970), "Les mythes grecs relatifs à l'instauration du sacrifice: les rôles corrélatifs de Prométhée et son fils Deucalion". *Museum Helveticum*, 27, pp. 1-15.
SAUZEAU, Pierre & SAUZEAU, André (2012), *La Quatrième Function. Altérité et marginalité dans l'idéologie des Indo-Européens*, Paris, Les Belles Lettres.
SCARPI, Paolo (1997), *Apollodoro, I miti greci*, con trad. de M. G. Ciani. Milan, Mondadori / Lorenzo Valla.
SCODEL, Ruth (1982), "The Achaean Wall and the Myth of Destruction". *Harvard Studies in Classical Philology*, 86, pp. 33-50.
SERGENT, Bernard (2019), *Athéna et la grande déesse indienne*, París, Les Belles Lettres
STAROBINSKI, Jean (1993), *Blessings in Disguise; or The Morality of Evil*. Cambridge Mass., Harvard University Press.
STRAUSS CLAY, Jenny (2003), *Hesiod's Cosmos*. Cambridge, Cambridge University Press.
THOMPSON, Stith (1946), *The Folktale*. New York, Dryden.
THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-index of Folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books, and Local Legends*, revised and enlarged ed., Bloomington, Indiana University Press.
TIGAY, Jeffrey H. (2002), *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Wauconda Illinois, Bolchazy-Carducci Pub.

WEBB, Ruth (2008), *Demons and Dancers. Performance in Late Antiquity*, Cambridge Mass. y Londres, Johns Hopkins University Press.
WEST, Martin L. (1997), *The East Face of the Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford, Clarendon Press.
WEST, Martin L. (2004), "The Flood Myth in Ovid, Lucian and Nonnos", en J.-A. López Férez (ed.), *Mitos en la literatura griega, helenística e imperial*. Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 245-59.
WEST, Stephanie (1994), "Prometheus Orientalized". *Museum Helveticum* 51, pp. 129-149.
WITZEL, E. J. Michael, 2012. *The Origins of the World's Mythologies*. Oxford y Nueva York, Oxford University Press.
YANG Lihui & AN Deming (con la colab. de Jessica Anderson Turner), 2005. *Handbook of Chinese Mythology.* Oxford, Oxford University Press.
ZHANG Longxi (2015), *From Comparison to World Literature*. Albany, State University of New York Press.

ÍNDICE DE NOMBRES ANTIGUOS

A

Acusilao 60, 67, 71, 480, 485
Admeto 119, 288, 292
Adonis 41, 215, 240, 280, 283, 410
Adriano 279, 282
Afrodita (Cipris) 149, 155
Aftonio 24, 215
Agamenón 47, 69, 98, 99, 100, 106, 108, 117, 118, 121, 123, 151, 155, 156, 169, 170, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 378, 379, 422, 428, 430, 436, 437, 461
Agatón 37
Albrico 59
Alceo . 23, 139, 140, 142, 144, 146, 150, 151, 152, 158, 165, 166, 171
Alcestis 187
Alcmán 23, 144, 158, 160, 161, 162, 163, 170, 171
Alcmena 119, 336, 337, 401
Alejandro de Macedonia 194, 292
Altea 129, 131, 132
Amazonas 214, 343, 432
Anacreonte 142, 144, 153
Anactoria 149
Anaximandro 60
Anaxímenes 207
Andrómaca 148, 151, 187, 188, 204, 422
Andrómeda 51, 96, 415, 416
Anfiarao 292
Anquises 292
Antenor 146
Antífanes 268, 479
Antígona 24, 50, 54, 186, 187, 190, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 422, 423, 427, 429
Antíope 92, 281, 283, 336, 432
Antístenes 208
Antonino Liberal 61, 62, 67, 70
Antonino Pío 279, 282
Apolo 64, 79, 80, 89, 103, 120, 122, 125, 130, 140, 157, 179, 186, 213, 216, 240, 256, 269, 271, 272, 280, 281, 283, 287, 288, 292, 296, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 330, 333, 337, 384
Apolonio de Rodas 26, 119, 124, 134, 136, 259, 415, 421, 424
Apuleyo 235, 410, 425
Aquiles 47, 88, 96, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 118, 120, 121, 123, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 146, 151, 152, 155, 156, 157, 163, 189, 194, 204, 212, 213, 215, 283, 288, 292, 296, 356, 363, 364, 372, 380, 382, 385, 413, 420, 436, 462, 481, 499
Arctino de Mileto 93, 473
Ares 46, 130, 160, 213, 215, 280, 287, 288, 296, 352, 398
Argonautas ... 62, 69, 119, 125, 126, 129, 143
Ariadna 119, 284, 419, 505
Arión 216
Aristides 24, 212
Aristides de Atenas . 164, 213, 279, 280, 281, 287, 298, 299
Aristófanes .. 53, 65, 144, 170, 178, 184, 187, 191, 192, 193, 194, 206, 286, 305, 306, 314, 323, 332, 479
Aristóteles 37, 44, 84, 107, 111, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 187, 192, 194, 206, 207, 289, 306, 343, 365, 366, 518
Arquíloco 140, 142, 145, 151
Arriano 474, 484
Ártemis 119, 120, 129, 213, 280, 287, 288, 296, 332, 333, 337, 344, 423
Asclepiades 60, 62
Asclepio 213, 280, 281, 283, 284, 288, 292
Asteria 337
Astianacte 88, 204
Atalanta 131
Atargatis 486, 489, 504
Atela 291
Atenágoras 25, 279, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 300
Atenea 47, 81, 101, 108, 109, 122, 123, 125, 126, 157, 168, 179, 213, 215, 243, 284, 287, 288, 292, 315, 320, 321, 330, 341, 344, 353, 384, 385, 393, 398, 400, 421, 435, 463, 485
Ateneo 110, 172, 404, 405, 479
Atis 41, 237, 240, 242, 297
Atrahasis ... 478, 491, 494, 496, 497, 498, 505
Atreo 69, 118, 155, 156, 185
Átropo 270
Automedonte 99, 101, 104, 105, 107
Áyax (Ayante) 155, 156, 157, 163, 181, 204, 208, 212, 379, 384

B

Baquílides 72, 73, 129, 140, 142, 143, 144, 146, 153, 158, 170, 208
Basilio de Cesarea.....279
Baucis 411, 426, 468, 469, 482
Belerofontes (Belerofonte).....284, 415
Beroso 490, 491, 496
Briaxis 288
Briseida.....99, 101, 108, 109, 118, 121, 132, 283, 436

C

Cadmo 431, 485
Calímaco 35, 474
Calino.....145
Calipso 385, 431, 435, 436, 438
Calisto 45, 288, 333
Caribdis.....438
Casandra..... 155, 157, 188, 422
Casiopea 416
Cástor (= Dioscuros)..... 159, 161, 292
Cecilio Estacio.....64
Cécrope 308, 315, 320
Céleo.....345
Cibeles 41, 223, 225, 227, 234, 237, 240
Cíclopes 291, 373, 374
Cipris (= Afrodita) 149, 155
Circe..... 119, 163, 208, 257, 258, 263, 275, 300, 435, 436, 438
Clemente 62, 261, 462
Cleopatra, mujer de Meleagro 129, 131, 132, 413, 475
Clitemnestra 42, 99, 123, 151, 169, 181, 186, 187, 422, 428, 429, 430, 441
Cloto 72, 73, 270, 291
Coluto 127
Cómodo 289
Conón 61, 67
Core (= Perséfone)... 284, 291, 294, 344, 348
Corina 144
Cranao 474
Creófilo 158
Crisaor 287
Cristo (= Jesús). 196, 242, 281, 284, 285, 396
Crono.45, 124, 280, 288, 291, 295, 297, 298, 344
Cupido (= Eros) 410

D

Dáctilos 257, 259, 267
Dafne.....61, 66, 215, 271, 287, 296
Dánae..... 51, 281, 284, 285, 336, 337, 483
Daniel 275, 285, 300, 440, 504
Dárdano 470, 472
Darío 96, 179
Dédalo..... 419, 434
Deífobo 288
Deméter .. 25, 68, 72, 73, 140, 209, 213, 223, 229, 232, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 327, 331, 336, 337, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 372, 391, 400, 428, 470, 502
Demofonte..... 345
Demón 60
Demóstenes 209, 303, 310, 313, 320, 519
Deucalión .. 27, 297, 451, 461, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 493
Deyanira..... 86, 181
Dífilo..... 479
Diodoro Sículo.. 160, 214, 216, 257, 259, 308
Diógenes Laercio..... 203, 208
Diomedes 47, 292, 379
Dión de Prusa (Dión Crisóstomo)..... 24, 164, 212
Dione..... 47
Dionisio de Halicarnaso..... 64
Dioniso 127, 128, 176, 178, 179, 183, 213, 223, 225, 236, 242, 243, 280, 283, 284, 291, 296, 336, 344, 417, 463, 488
Dioscuros 101, 109, 125, 148, 159, 161, 162, 171, 284, 287
Dirce..... 92
Driante 90

E

Ea 258, 495, 497, 498
Éaco..... 485, 486
Edipo ... 22, 26, 37, 39, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 118, 185, 186, 190, 196, 260, 306, 318, 347, 357, 362, 363, 373, 376, 422, 423, 424, 431, 433, 450
Eetes 126, 215, 257
Efialtes 304
Éforo de Cime..... 216

Egeo 119, 155, 234, 307, 405, 419
Egisto..... 123, 429, 430
Electra 50, 182, 186, 187, 188, 306, 347, 411, 421, 422, 427, 429, 430, 432, 518
Eliano 425, 497
Elio Aristides..... 24, 212
Endimión 296
Eneas..... 103, 108, 164, 420
Eneo 129, 130
Enio 45
Enkidu 363
Enlil 494, 495, 496, 498
Enómao..... 81
Enone 215
Eolo 435, 437, 438
Epicarmo 478, 479, 483
Epiménides..... 60
Equidna 291
Eratóstenes 61, 64, 67
Erecteo..... 308, 309, 315, 317, 320, 321
Eresictón 344
Erictonio..... 308, 309, 315, 317, 341
Erígona 288
Erinias (Erinis)..... 89, 179, 186, 330
Eris 151
Eros 125, 126, 136, 149, 159, 410
Escila 438
Esfinge..... 51, 318
Esquilo..... 37, 62, 88, 89, 90, 92, 108, 112, 140, 151, 156, 163, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 192, 194, 212, 292, 304, 314, 364, 421, 424, 427, 430
Estesícoro..... 23, 34, 93, 141, 142, 144, 151, 156, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 180
Estrabón..... 20, 62, 259
Estratonice, esposa de Seleuco I..... 488
Eteocles..... 118, 185, 196
Eubulo 479
Euforbo 82, 83, 84
Euforión 161
Eumelo 60, 473
Eumeo 86, 87
Euneo 119
Euriclea 86, 166, 169, 435
Eurídice 413, 428, 434
Eurínome..... 259
Eurípides 25, 34, 62, 65, 92, 93, 104, 131, 167, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 212, 236, 257, 258, 263, 289, 301, 304, 311, 314, 315, 316, 320, 322, 323, 366, 421, 422, 424, 425, 427, 429, 440
Eurípilo 213
Europa 96, 164, 195, 197, 218, 253, 275, 281, 288, 337, 338, 407, 411, 426, 432, 455
Eusebio 279, 295
Evémero 45, 297

F

Faetonte 287
Fanes 291
Fedra 182, 410, 418, 421, 424, 425, 427, 429, 441
Fénix 100, 105, 107, 108, 109, 129, 130, 131, 132, 133, 204, 212, 336
Ferécides 60, 67, 76, 122, 473, 485
Ferécrates..... 193
Filemón..... 426, 468, 469, 479, 482
Filocles..... 92, 268
Filócoro..... 60
Filoctetes 212, 213, 288, 430
Filolao 289
Filón de Alejandría..... 283
Fineo..... 125
Fírmico Materno, Julio..... 238, 239
Frixo..... 484
Fulgencio 59, 64

G

Galatea 427
Galeno 25, 290
Ganimedes..... 126, 281, 282, 283, 287, 288
Gea 259, 286
Gelón 309
Gilgamesh 363, 496, 497, 498, 499, 503, 504, 505, 506
Glauco..... 125, 329
Gorgias..... 24, 203, 211, 260, 261
Gorgona..... 51, 287, 298, 434
Gracias..... 14, 159, 160, 187, 242, 266, 377

H

Hades. 68, 118, 160, 169, 208, 280, 283, 287,

343, 344, 345, 346, 351, 372, 412, 418, 419, 428, 432
Harmodio....80
Harpócrates....462
Hécate 223, 255, 263, 268, 271, 345, 372
Hecateo 76, 473, 481
Héctor....82, 83, 99, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 120, 147, 148, 151, 204, 215, 378, 382, 384, 436
Hécuba..... 181, 185, 186, 189, 366, 422
Hefesto 120, 126, 213, 215, 244, 257, 259, 280, 281, 287, 292, 341, 344
Helánico.....60, 76, 214, 290, 474, 481, 484
Helena ...23, 25, 34, 69, 81, 88, 99, 101, 109, 127, 132, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 179, 181, 185, 187, 188, 189, 211, 260, 285, 287, 327, 338, 342, 343, 353, 354, 374, 404, 408, 411, 413, 420, 422, 430, 437, 441, 463
Heleno 475, 481, 486
Helios..... 213, 270, 271, 272, 286, 345
Henoch 283, 293
Hera.....47, 68, 83, 119, 125, 126, 213, 215, 223, 259, 287, 292, 297, 336, 384, 398, 403, 416, 474, 488
Heracles.....26, 44, 47, 69, 81, 119, 129, 143, 145, 161, 164, 168, 188, 208, 212, 240, 267, 280, 284, 291, 295, 330, 336, 401, 414, 415, 419, 424, 431, 476
Heraclidas..... 188, 190, 216, 309
Heráclito 46, 47, 70, 261
Hércules (= Heracles)..... 252, 415, 417, 459
Hermes 20, 72, 73, 92, 101, 108, 109, 163, 174, 213, 240, 244, 250, 257, 258, 268, 272, 273, 280, 284, 315, 317, 318, 321, 383, 385, 405, 425, 435, 436, 437, 469, 474, 480, 485
Hermíone.....148
Herodoro 60
Heródoto .117, 118, 123, 144, 156, 159, 164, 210, 243, 261, 262, 309, 329, 340, 347, 453, 480, 483, 487, 489, 490, 519
Hesíodo....23, 62, 65, 68, 117, 121, 123, 124, 125, 130, 140, 141, 142, 143, 144, 151, 156, 164, 165, 166, 168, 203, 204, 205, 206, 218, 219, 236, 257, 277, 290, 295, 296, 297, 343, 346, 417, 470, 475, 477, 480, 481, 485, 500, 519
Hestia 68
Hierón 142
Higino..... 59, 64, 67, 69, 129, 131, 486
Hilo..... 86
Hipérides..... 310
Hipias..... 203
Hipocoonte 160, 161, 162
Hipodamía..... 80
Hipólita..... 214
Hipólito 51, 94, 179, 182, 239, 421, 424, 427, 441
Hiponacte..... 142, 145
Hipsípila 126
Homero 7, 23, 47, 65, 66, 98, 101, 107, 108, 112, 117, 118, 119, 121, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 133, 139, 140, 142, 144, 145, 151, 156, 157, 158, 159, 163, 164, 166, 167, 168, 180, 203, 204, 210, 212, 258, 259, 277, 287, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 309, 343, 364, 366, 367, 372, 375, 382, 383, 384, 389, 399, 400, 434, 435, 436, 438, 456, 461, 474, 483, 485, 494, 500

I

Íbico ... 23, 142, 144, 153, 156, 157, 170, 171
Ícaro 434
Idas, padre de Cleopatra (mujer de Meleagro) 130
Idomeneo..... 100
Ifigenia 94, 169, 182, 185, 187, 188, 189, 333, 422, 423, 428, 429
Ío 426
Ión..... 25, 179, 311, 315, 316, 317, 318, 319, 320
Iris 122, 125, 169
Isaías 284, 285
Ishtar 347
Isidoro de Damasco..... 239
Isidoro de Sevilla 64
Isis 24, 101, 223, 225, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 347
Isócrates.....164, 208, 209, 210, 211, 310
Ixión 336

J

Jacinto 287, 296
Jacob 25, 284, 328, 350
Janto..... 163
Jasón . 26, 104, 119, 126, 215, 416, 419, 421, 424
Jenófanes de Colofón..... 25, 117, 122, 143, 145, 204, 278, 286
Jenofonte 107, 312
Jerjes 37, 181, 433
Jerónimo 290
Jesucristo (= Jesús) 281, 283, 284
Jesús (Cristo, Jesucristo)....45, 172, 278, 282, 285, 297, 299
Juan Pediásimo 59, 63
Júpiter 252, 459, 469, 491
Justino 25, 278, 279, 282, 284, 285, 287, 293, 295, 298, 299, 300
Juto 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321

K

Kore..... 256

L

Lactancio Plácido..... 59, 64
Laocoonte 87, 215, 437
Láquesis..... 270, 291
Layo.....52, 260, 318
Leandro historiador.....127, 411, 474
Leda.. 148, 281, 284, 357, 358, 359, 369, 375
Leócares..... 288
Lesques de Pirra 93
Leto 283, 336, 337
Leucípides, las 343
Libanio..... 212
Licaón.....470, 482, 491
Lico..... 92
Licurgo (mítico rey tracio) 90, 297
Lisias..... 310
Luciano 25, 27, 286, 300, 475, 476, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492
Lucio Vero 282

M

Marción..... 282, 285
Marco Aurelio.....289, 295
Medea 96, 104, 126, 182, 186, 188, 198, 215, 257, 258, 263, 273, 304, 305, 306, 322, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 432, 433, 439, 440
Medusa..... 51, 267, 418, 419
Meleagro ...23, 105, 129, 130, 131, 132, 133, 136
Memnón 213
Menandro.....53, 282, 285
Menelao 82, 88, 148, 156, 159, 165, 167, 168, 169, 190, 287, 374, 422, 435, 437
Mercurio.....20, 468, 469
Mérope.....52, 362, 474
Metanira.....345
Metis..... 288, 297, 330
Metrodoro de Lámpsaco 287
Micón.....288
Mimnermo.....143, 145
Minos..... 76, 297, 336, 378, 406, 419
Minotauro..... 39, 414, 419, 424, 432, 434
Mitra..... 223, 225, 234, 237, 240, 285
Mnemósine.....205
Moiras.....242, 270
Moisés 39, 277, 278, 284, 297, 437
Musas 155, 159, 165, 205, 206, 213, 270, 296, 417
Musonio.....283

N

Narciso..... 61, 66, 215, 426
Nausicaa (Nausícaa).....163, 438
Neoptólemo.....88, 213, 288
Nereidas 69, 107, 151
Néstor 100, 103, 105, 107, 108, 109, 119, 121, 204, 287, 363, 385, 399, 400
Nicandro 60, 61, 62
Níobe 120, 163
Noé 297, 451, 472, 479, 487
Nono 7, 23, 117, 127, 128, 472

O

Océano 259, 270, 291, 296, 480
Odiseo (Ulises) 26, 39, 79, 86, 87, 88, 89, 92, 100, 121, 122, 126, 127, 143, 151, 163, 165, 166, 168, 169, 258, 355, 365, 373, 374, 375, 378, 385

Ógigo 472
Orestes ..37, 42, 89, 123, 167, 179, 182, 185, 188, 428, 429, 430
Orfeo ...26, 28, 271, 275, 290, 291, 297, 299, 300, 412, 413, 426, 428, 431, 434, 447, 453, 458, 463
Orión.....468
Osiris 235, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248
Ovidio ..63, 64, 129, 259, 426, 427, 458, 470, 482, 487, 491, 492, 503, 505

P

Pablo (Saulo)..... 236, 277, 278, 427, 469
Paléfato 44, 45, 59, 61, 67, 70, 468
Pan..... 101, 109, 419, 436
Pandora ...120, 123, 151, 205, 206, 218, 354, 419, 428, 479, 480
Paris .101, 151, 155, 162, 164, 165, 169, 213, 218, 249, 287, 341, 342, 410, 504, 506
Partenio ...59, 61, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 159, 162
Pasífae 288, 419
Patroclo ...23, 96, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 130, 132, 214, 356, 363, 364, 436
Pausanias ...62, 79, 80, 83, 93, 129, 169, 223, 232, 259, 339, 470, 474, 481
Pegaso 417
Peithô (Persuasión).....68
Peleo .118, 120, 131, 132, 133, 151, 204, 212
Pelias 119, 125, 129
Pélope.....22, 69, 72, 73, 74, 81, 288
Penélope..86, 87, 89, 92, 123, 151, 166, 168, 169, 208, 343, 423, 429, 435, 436
Penteo 42, 431
Pentesilea 213, 432
Pericles 184, 302, 304, 307, 308, 310, 318, 319, 341
Perséfone ..25, 209, 237, 238, 242, 271, 283, 287, 291, 327, 331, 338, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 372, 391, 428, 432
Perseo 51, 284, 285, 298, 336, 414, 415, 416, 418, 434
Perses.....205, 206
Pigmalión.....427
Pílades 94, 430
Píndaro ..22, 23, 71, 72, 73, 74, 79, 129, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 153, 158, 161, 163, 166, 170, 207, 208, 218, 343, 451, 474, 476, 477, 481, 485, 489
Pintor de Baltimore..... 99
Pintor de Boston 89, 90
Pintor de Capodarso 94
Pintor de Darío 23, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 112
Pintor de Dirce 92
Pintor de Ifigenia..... 95
Pintor de Licurgo..... 108
Pintor de Penélope 86
Pintor de Ultratumba 104
Pintor de Varrese 100
Pirítoo 80, 119, 336
Pirra. 297, 461, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 483, 484, 485, 486
Pisístrato 332
Pisístrato (hijo de Néstor) 148, 168
Pítaco 143
Pitágoras 83, 297
Platón 16, 17, 18, 19, 21, 25, 44, 47, 48, 107, 121, 134, 164, 194, 203, 206, 216, 262, 263, 278, 289, 291, 293, 296, 297, 308, 310, 313, 314, 343, 381, 479, 518, 519
Plutarco... 46, 62, 67, 70, 202, 240, 244, 267, 278, 299, 306, 401, 417, 474, 487
Pluto..... 239
Pólibo 52, 362
Polícrates de Samos 142
Polifemo.....26, 87, 122, 373, 374, 375
Polignoto de Tasos..... 79
Poliméstor..... 189
Polinices 118, 188, 195, 196, 197, 198
Políxena..... 187, 189
Pólux (= Dioscuros) 159, 160, 161, 292
Ponto..... 125, 259
Posidón ... 39, 68, 72, 73, 103, 122, 123, 188, 213, 215, 283, 287, 344, 384, 398, 419, 437, 474, 492
Príamo... 45, 69, 88, 102, 120, 121, 150, 155, 156, 157, 163, 169, 204, 214, 379
Priaso 472
Prometeo .. 28, 124, 205, 206, 288, 453, 461, 475, 478, 479, 480, 481, 485, 490, 495
Protágoras..... 297
Ps. Apolodoro..... 61, 66
Psique..... 48, 410
Ptolomeo Queno..... 67

Q

Quintiliano 144, 163, 207
Quinto de Esmirna63, 99, 127, 213, 219, 421
Quirón 151, 212, 216, 288

R

Rea 72, 73, 287, 288, 291, 294, 344, 346
Rómulo..... 39

S

Sabazios 227
Safo ... 23, 139, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 158, 165, 171
Sarpedón.....214, 292, 329
Saulo (= Pablo, San)..... 236
Sémele 127, 281, 283, 284, 336, 337
Semíramis 288, 292
Semónides.....145, 151, 365
Séneca.....53, 421, 424, 426
Serapis.....234, 235, 242, 245, 246, 249
Servio 64
Sileno 417
Simón Mago 282, 285
Simónides.....142, 144, 153, 163, 173
Sinón 215
Sirenas.....28, 159, 337
Siringe 426
Sísifo..... 202
Sisito..... 488
Sócrates 16, 17, 18, 283, 401, 486
Sófocles... 34, 46, 48, 50, 52, 53, 62, 92, 177, 183, 185, 186, 188, 190, 195, 196, 212, 260, 261, 289, 314, 420, 421, 423, 427, 430, 518
Solón 142, 144, 145, 307

T

Taciano..... 25, 279, 286, 287, 288, 298, 300
Tántalo 22, 69, 72, 74, 159, 163
Teágenes 122
Télefo 145, 194
Telémaco.....86, 92, 147, 168, 385, 435
Telquines..... 257, 259
Temis..... 72, 73
Teócrito.....126, 161, 255, 263, 425
Teófilo de Antioquía . 25, 279, 295, 296, 297, 299
Teognis 142, 144, 145
Teón..... 24, 211, 215
Teopompo de Quíos 474
Terpandro.....158
Tersites 100, 105, 107, 288
Tertuliano 239
Teseo ...39, 80, 119, 121, 143, 161, 169, 211, 330, 414, 417, 418, 424, 432, 434, 468
Tetis ...99, 101, 105, 118, 125, 151, 152, 259, 283, 385, 415, 416, 417, 494
Thanatos.....343
Tiestes.....294
Tindáreo 159, 160, 161
Tiresias..... 79, 260, 353, 424, 438
Tirteo 145, 158
Titanes 213, 291, 418
Tito Livio 64
Toante 483
Trifiodoro.....127
Trimalción.....71
Triptólemo 239, 245, 246, 345
Troilo 155, 156, 157
Tucídides...122, 210, 302, 309, 310, 341, 361
Tzetzes, J..... 59, 63, 65, 156, 164

U

Ulises (= Odiseo) 182, 204, 208, 212, 420, 429, 435, 436, 437, 448, 519
Urano.....45, 124, 286
Utnapishtin 497, 498, 499

V

Varrón..... 206, 238, 459
Venus..... 410, 427, 462
Virgilio..... 63, 64, 421

Y

Yambé (Baubo) 345
Yasión 344

Z

Céfiro 287
Zeus 45, 46, 51, 68, 72, 73, 74, 77, 80, 81,

96, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 136, 137, 146, 147, 150, 151, 155, 159, 160, 188, 205, 213, 214, 215, 235, 256, 259, 270, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 316, 318, 319, 320, 329, 330, 336, 337, 344, 345, 346, 351, 372, 381, 384, 385, 398, 403, 416, 418, 419, 420, 462, 469, 472, 474, 475, 476, 477, 479, 481, 482, 483, 484, 485, 491, 500
Ziusudra 496, 497

COLECCIÓN CLÁSICOS

Alfonso Silván (Director)

—Serie estudios—

Sobre la democracia ateniense. Luis Gil Fernández. 2009.
El concepto poíesis en la filosofía griega. Emilio Lledó. Ed. Alfonso Silván. 2010.
Alejo Carpentier. Poética del Mediterráneo Caribe. Inmaculada López Calahorro. 2010.
Derecho natural y dignidad humana. Ernst Bloch. 2011. Ed. Francisco Serra. Trad. Felipe González Vicén. 2011.
Lenguaje e historia. Emilio Lledó. 2011.
La teoría poética de la antigüedad. Aristóteles. Horacio. Longino. Manfred Fuhrmann. Ed. y trad. Alfonso Silván. 2011.
Teoría del drama moderno. Ensayo sobre lo trágico. P. Szondi. Ed. Germán Garrido. Trad. Javier Orduña. 2011.
La continuidad del mundo y del arte. Pedro Aullón de Haro. 2011.
Nuevos estudios de humanismo y tradición clásica. Volúmenes I y II. Luis Gil Fernández. 2011.
Escatología de la crítica. Pedro Aullón de Haro. 2013.
Nietzsche. Modernidad y política. Raúl Sanz Burgos. Julián Sauquillo González y Francisco Serra Giménez. 2013.
El derecho en la época constitucional. Un ensayo de interpretación. Francisco Serra. 2013.
Polis y Estado. Rüdiger Bubner. Trad. Pilar Mantilla y Bernd Marizzi. 2015.
Estudios sobre novelistas clásicos. Mark Twain. Blasco Ibáñez. Pío Baroja. Joseph Roth. Javier Alcoriza (ed.). 2016.
El problema de Shylock. Estudios de ética literaria. Javier Alcoriza. 2017.

—Serie textos—

Sófocles. Electra. Ed. bilingüe de Luis Gil Fernández. 2009.
Platón. Fedro. Ed. bilingüe de Luis Gil Fernández. 2009.
Aristóteles. Poética. Ed. bilingüe de Paloma Ortiz García. 2010.
Horacio. Arte poética. Ed. bilingüe de Juan Gil Fernández. 2010.
Boileau. El arte poética y otras sátiras. Ed. bilingüe de Alberto Torrego Salcedo. 2010.
República poética. Textos programáticos de la literatura española (siglos XVIII y XIX). Ed. de Germán Garrido Miñambres. 2010.

Lezama Lima. Escritos de Estética. Ed. de Pedro Aullón de Haro. 2010.
'Longino'. De lo sublime. Ed. bilingüe, introducción y notas de Manuel Pérez López. 2011.
Platón. Menéxeno. Discursos en honor de los caídos por Atenas. Ed. bilingüe. Emilio Crespo (dir.) 2012.
Hesíodo. Teogonía. Ed. bilingüe de Emilio Suárez de la Torre. 2014.
Heródoto. Historia. Libro I. Clío. 2010. Libro II. Euterpe. 2011. Libro III. Talía. 2015. Ed. bilingüe de J. M. Floristán.
Ctesisas de Cnido. Relaciones de la India. E. bilingüe, traducción, notas y comentario de Juan Antonio Álvarez-Pedrosa Núñez. 2018.
Frontino. Estratagemas. Introducción, traducción y notas de Alfonso García-Toraño Martínez. 2019.

—Serie monografías—

El tema de Ulises. W.B. Stanford. Edición de Alfonso Silván. Traducción de B. Afton Beattie y Alfonso Silván. 2013.
Metodologías comparatistas y Literatura comparada. Pedro Aullón de Haro (ed.) 2013.
Ensayo sobre la virtud pública 1696. Charles Davenant. Ed. bilingüe de Ramón Imaz Franco. 2013.
La transmisión de valores a través del lenguaje cinematográfico. Beatriz Peña Acuña. 2014.
Tipografía del griego clásico: análisis e historia desde la invención de la imprenta hasta la era digital. Juan José Marcos García. 2014.
Poéticas de la enfermedad en la literatura moderna. Mª Victoria Utrera Torremocha. 2015.
Los papiros mágicos griegos: entre lo sublime y lo cotidiano. Emilio Suárez, et al. (eds.) 2015.
Historiografía y Teoría de la Historia del Pensamiento, la Literatura y el Arte. Pedro Aullón de Haro (ed.) 2015.
Teoría de la Biografía. María Teresa del Olmo Ibáñez. 2015.
Translatio y cultura. Pedro Aullón de Haro y Alfonso Silván (eds.) 2015.
La recepción y reescritura del mito de Don Quijote en Inglaterra. Esther Bautista Naranjo. 2015.
Manuscritos griegos en España y su contexto europeo. Felipe G. Hernández Muñoz (ed.) 2016.
Demóstenes. Las cuatro Filípicas. Ed. bilingüe de Felipe G. Hernández Muñoz y Fernando García Romero. 2016.
Omero, i cardinali e gli esuli. Copisti greci di un manoscritto di Stoccarda. David Speranzi. Con una premessa di Felipe G. Hernández Muñoz. 2016.
Memoria retórica y experiencia estética. Retórica, Estética y Educación. Esther Zarzo. 2016.
Manual ilustrado de Paleografía Griega. Juan José Marcos García. 2016.

La lengua alemana vista desde dentro y desde fuera: Estudios sobre su sistema, su enseñanza y su recepción / Die deutsche Sprache – intern und extern Untersuchungen zu System, vermittlung und Rezeption. Berit Balzer e Irene Szumlakowski (eds.) 2016.

Diálogos literarios y culturales hispano-alemanes / Deutsch-hispanischer Literatur - und Kulturdialog. Arno Gimber (ed.) 2017.

La(s) literatura(s) en lengua alemana y su apertura internacional / Deutsche Literatur(en) und ihre internationale Entgrenzung. María José Calvo y Bernd Marizzi. 2017.

Los orígenes del cristianismo en la literatura, el arte y la filosofía (I) y (II). Mercedes López Salvá et al. (eds.) 2016, 2018.

Magiké Téchne. La formación y consideración social del mago en el Mundo Antiguo. Emilio Suárez et al. (eds.) 2017.

Regards sur l'Autre dans la littérature francophone et anglophone/Gazes on the Other in Francophone and Anglophone Literature. Montserrat Morales Peco (ed.) 2017.

Antropología cultural del vestido: perspectivas sobre el burkini. Fernando Amérigo et al. (eds.) 2018.

El escepticismo humanista de Francisco Sánchez. María Asunción Sánchez Manzano 2018.

Nietzsche y su Sombra. Consideraciones sobre lo poético y lo artístico. Sergio Antoranz, Emma Piquero y Laura Rodríguez (eds.) 2019.

Bartolomé Alcázar. De Ratione dicendi. Edición bilingüe, traducción y notas de Manuel López-Muñoz. 2019.

Del manuscrito antiguo a la edición crítica de textos griegos. **Homenaje a la Profª Elsa Garcia Novo / From the ancient manuscript to the critical edition of Greek texts. A festschrift to Prof. Elsa García Novo**. Teresa Martínez Manzano y Felipe G. Hernández (eds.). 2019.

***Ablanathanalba*. Magia, cultura y sociedad en el Mundo Antiguo.** Emilio Suárez et al. (eds.) 2019.

Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra. Juan Manuel Martín Martín (ed.) 2019.

Repensar el pasado: la memoria (trans)cultural europea. Marta Fernández y Johanna Vollmeyer (eds.) 2020.

Claves para la lectura del mito griego. Marta González González y Lucía Romero Mariscal (eds.) 2020.

—Serie divulgación—

Historia del alfabeto y de las letras del abecedario romano. Juan José Marcos García. 2012.